

Juliana da Silva Passos

SUZANA FLAG, MYRNA E NELSON RODRIGUES:

OS ROMANCES DE FOLHETIM

CURITIBA

2014

Juliana da Silva Passos

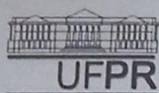
SUZANA FLAG, MYRNA E NELSON RODRIGUES:

OS ROMANCES DE FOLHETIM

Tese orientada pelo Prof. Dr. Paulo Venturelli  
e apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Letras da Universidade Federal do Paraná  
como parte dos requisitos para obtenção do  
Título de Doutor em Letras – Estudos  
Literários

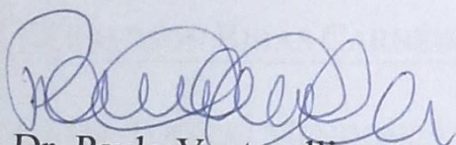
CURITIBA

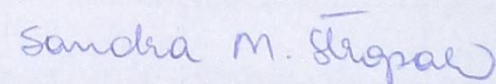
2014

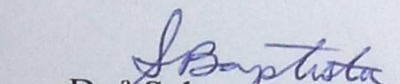



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

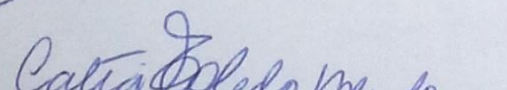
Ata seiscentésima quadrigésima quarta referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutora a que se submeteu a doutoranda JULIANA DA SILVA PASSOS. No dia onze de junho de dois mil e quatorze, às quatorze horas, no anfiteatro 1000, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: PAULO VENTURELLI, Presidente, SELMA BATISTA, SANDRA MARA STROPARO, CLEVERSON RIBAS CARNEIRO e CÁTIA TOLEDO MENDONÇA designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: "SUZANA FLAG, MYRNA E NELSON RODRIGUES: OS ROMANCES DE FOLHETIM" apresentada por JULIANA DA SILVA PASSOS. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor PAULO VENTURELLI retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia onze de junho de dois mil e quatorze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

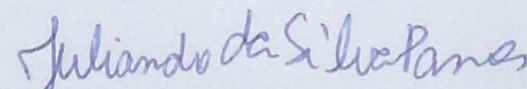
  
Dr. Paulo Venturelli

  
Dr.<sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo

  
Dr.<sup>a</sup> Selma Batista

  
Dr. Cleverson Ribas Carneiro

  
Dr.<sup>a</sup> Cátia Toledo Mendonça

  
Juliana da Silva Passos





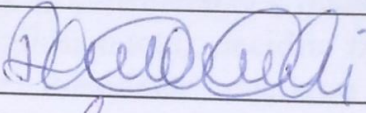
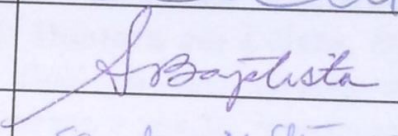
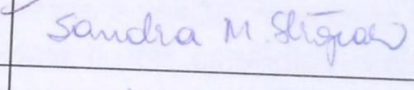

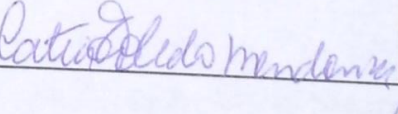
## PARECER

Defesa de tese da doutoranda JULIANA DA SILVA PASSOS para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

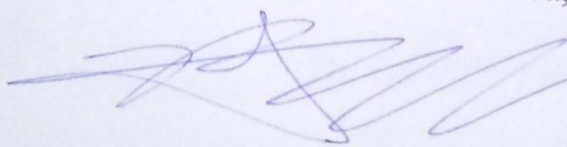
Os abaixo assinados PAULO VENTURELLI, SELMA BATISTA, SANDRA MARA STROPARO, CLEVERSON RIBAS CARNEIRO e CÁTIA TOLEDO MENDONÇA arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese:

“SUZANA FLAG, MYRNA E NELSON RODRIGUES: OS ROMANCES DE FOLHETIM”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PAULO VENTURELLI		Aprovada
SELMA BATISTA		Aprovada
SANDRA MARA STROPARO		Aprovada
CLEVERSON RIBAS CARNEIRO		Aprovada
CÁTIA TOLEDO MENDONÇA		Aprovada

Curitiba, 11 de junho de 2014.



Rodrigo Tadeu Gonçalves  
Coordenador

*Desistimos então de encontrar orientação moral em contos de fadas?  
Fica a leitura reduzida a uma atividade que não produz nada senão  
deleite estético ou puro prazer? Se por um lado os contos de  
fadas não nos fornecem as lições morais e mensagens  
adequadas pelas quais às vezes ansiamos, por outro  
continuam a nos proporcionar oportunidades para  
pensar sobre as angústias e desejos a que dão  
forma, para refletir sobre os valores condensados  
na narrativa e discuti-los, e para  
contemplar os perigos e  
possibilidades revelados  
pela história.  
(TATAR, 2004: 12)*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos professores que estiveram presentes ao longo de toda minha formação;

Aos professores da pós-graduação em Letras da UFPR que em diferentes disciplinas colaboraram direta ou indiretamente com esta tese;

Tereza, Rodrigo e Odair, excelentes profissionais, pelo trabalho na Pós-graduação de Letras da UFPR;

Aos professores Paulo Soethe, Benito Rodriguez e Sandra Stroparo, pela leitura e preciosas contribuições;

À Fulbright e ao College of Charleston, que me proporcionaram acesso ao conhecimento de diversas e valiosas formas;

Aos amigos por existirem;

Aos meus alunos;

À minha família;

Ao meu orientador, Paulo Venturelli, pela inspiração;

À CAPES, pela bolsa concedida.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	5
RESUMO.....	7
ABSTRACT .....	8
INTRODUÇÃO.....	9
1.1. O ROMANCE: ANTECEDENTES E FORMAÇÃO .....	13
1.2. O ROMANCE DE FOLHETIM.....	23
1.3. O ROMANCE (DE FOLHETIM) NO BRASIL.....	36
1.4. SÉCULO XX.....	58
1.5. NELSON RODRIGUES .....	61
2. A “GENTIL LEITORA”: O PÚBLICO DO ROMANCE DE FOLHETIM.....	73
2.1. A GENTIL LEITORA DO SÉCULO XIX .....	82
2.2. A GENTIL LEITORA DO SÉCULO XX .....	93
3. FACETAS DE CONTOS DE FADAS NA PRODUÇÃO RODRIGUEANA .....	137
3.1. FOLHETINS, FADAS E A INVENÇÃO DO AMOR .....	137
3.2. DAS ORIGENS DOS CONTOS DE FADA .....	150
3.3. O MITO, SUA PERSISTÊNCIA E A SOCIEDADE .....	154
3.4. LENINHA, A BELA, E PAULO, A FERA: <i>MEU DESTINO É PECAR</i> .....	167
3.5. LÚCIA E SÔNIA: BORRALHEIRAS RODRIGUEANAS .....	179
3.4.1. SÔNIA BORRALHEIRA OU <i>O HOMEM PROIBIDO</i> .....	182
3.4.2. LÚCIA BORRALHEIRA OU <i>NÚPCIAS DE FOGO</i> .....	200
3.4.3. PARA SEMPRE BORRALHEIRA? .....	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	214
ANEXO: OS CONTOS DE FADA.....	218
CINDERELA OU O SAPATINHO DE VIDRO (CHARLES PERRAULT, 1697).....	218
A BELA E A FERA .....	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	236

## **RESUMO**

Esta tese consiste na investigação dos romances de folhetim escritos sob pseudônimos femininos de Nelson Rodrigues considerados em seus contextos social e histórico. Sem desconsiderar tais obras como representantes do gênero folhetinesco, o foco da pesquisa consistiu em analisar suas inserções na realidade de suas leitoras e no projeto de sociedade com o qual corroboram, tendo os contos de fada como um paradigma facilmente apontado pelos próprios romances, que retomam reiteradamente tais motivos. Para isso, teremos como principais referências Lajolo e Zilberman, Bakhtin, Gramsci, Martin-Barbero, Candido, Marlyse Meyer, Mary Del Priori, Maluf e Mott e Navarro Lins, bem como os teóricos da psicologia dos contos de fada.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; romances folhetinescos; literatura brasileira e contos de fada.



## **ABSTRACT**

This thesis is the investigation of Nelson Rodrigues' novels written under female pseudonyms within a social and historical context, as well as representatives of their genre and how these texts are inserted in the reality of their readers. These novels are part of a project for a kind of model society, and we will investigate how they corroborate to it, having fairy tales as a paradigm appointed by the novels themselves. For this, our main references are Lajolo and Zilberman, Bakhtin, Gramsci, Martin-Barbero, Candido, Marlyse Meyer, Mary Del Priori, Maluf and Mott and Navarro Lins as well as fairy tales psychology theoreticians.

Key-words: Nelson Rodrigues; feuilleton; Brazilian literature and fairy tales.

## INTRODUÇÃO

O objetivo geral desta tese consiste na investigação dos romances de folhetim escritos sob pseudônimos femininos de Nelson Rodrigues dentro de um contexto sócio histórico, considerando as particularidades do gênero folhetinesco e seu papel na formação da literatura brasileira, o perfil da leitora do romance de folhetim e de que forma estes textos se inserem e se relacionam na realidade destas leitoras e no projeto de sociedade com o qual corrobora.

A história do leitor e suas leituras será pensada como um todo, como em *A formação da leitura no Brasil*, onde Lajolo e Zilberman analisam a construção do leitor a partir do contexto político e histórico e o posicionamento e inserção social e econômico dos autores:

Se é certo que leitores sempre existiram em todas as sociedades nas quais a escrita se consolidou enquanto código, como se sabe a propósito dos gregos, só existem o leitor, enquanto papel de materialidade histórica, e a *leitura*, enquanto prática coletiva, em sociedades de recorte burguês, onde se verifica no todo ou em parte uma economia capitalista. Esta se concretiza em empresas industriais, comerciais e financeiras, na vitalidade do mercado consumidor e na valorização da família, do trabalho e da educação. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 15)

O prelúdio deste estudo surge em 2008, durante a elaboração de dissertação de mestrado defendida no ano seguinte, abordando as figuras míticas de Eva e Maria como paradigmas da identidade feminina em *Dorotéia*, peça de Nelson Rodrigues escrita e representada em 1949. Na ocasião das pesquisas para a elaboração desta dissertação, foram visitados os arquivos de Nelson Rodrigues do CEDOC/FUNARTE no Rio de Janeiro, que contam, sobretudo, com um vasto acervo de publicações de e sobre o autor na imprensa brasileira. Pesquisando estes arquivos, surgem os originais das obras de Suzana Flag, com registros da imprensa que revelavam a real autoria destes folhetins e ainda depoimentos de Nelson Rodrigues que, várias vezes

questionado se não se constrangia com o conteúdo de tais obras ou ainda se as apreciava, ao que o autor era afirmativo: gostava destas, uma vez que foram fonte de prática de escrita, de renda e sobrevivência. Mas ao que parece, nunca tratou tão seriamente como o resto de sua obra. Ruy Castro conta que Nelson não se importava que colegas de redação, aproveitando-se de suas ausências – escrevessem três ou quatro linhas de seus folhetins: “Nelson voltava do café, lia aquilo, ria baixinho e continuava a escrever do ponto em que eles haviam deixado, fazendo de conta que não tinha percebido” (CASTRO, 2006: 186). A não abordagem de valores e julgamentos estéticos na apreciação ou não dos romances folhetinescos por parte do autor é intrigante e revela uma tendência dos literatos e teóricos das letras:

Parece ser inerente à Teoria da Literatura certa dificuldade em refletir sobre o popular. A *Poética*, documento clássico do pensamento estético na Antiguidade, já revela sinais do problema: Aristóteles elege como seus favoritos os gêneros da aristocracia, a tragédia e a epopeia, não cita modelos contemporâneos seus, como a novela de aventuras, mais próximos do gosto da época, e deixa escapar um relativo constrangimento em manejar teoricamente com as reações emocionais e as preferências da plateia quando dos espetáculos públicos. (ZILBERMAN, 1987: 100)

De maneira ampla, os alicerces do estudo aqui apresentado se fundamenta na perspectiva dos Estudos Culturais, que possibilitou a inserção no universo acadêmico dos mais diversos tópicos relacionados à cultura, incluindo a chamada cultura de massa e entretenimento. Definir os Estudos Culturais não é tarefa simples, mas, de acordo com Culler

Em sua concepção mais ampla, o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais. Em princípio, então, os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica (CULLER, 1999: 49)

A tese divide-se em três capítulos que apresentam o tema a partir de três tópicos diversos.

O primeiro capítulo busca situar o gênero folhetinesco, tanto num contexto geral, quanto como na sua inserção e o seu papel fundamental para a formação da literatura brasileira, indo desde os primórdios do gênero, suas origens europeias, sua chegada, recepção e influência no Brasil, passando pelo período de formação do romance brasileiro até chegarmos em Nelson Rodrigues, no século XX, e tendo como bases principais as reflexões de Bakhtin, Gramsci e Martin-Barbero, bem como a revisão dos principais compêndios da literatura brasileira, escritos por Bosi, Massaud Moisés e Antônio Candido, e ainda, especificamente no que concerne ao romance de folhetim, a consagrada obra de Marlyse Meyer. Isto porque, como afirma Amy Shuman, os gêneros não são sistemas de classificação neutra, mas parte de uma política de interpretação na qual sentido e autoridade para propor e atribuir categorias é contestada (SHUMAN, Apud: PRESTON, 200: 197-198).

Já o segundo capítulo, procura traçar o perfil da leitora destes folhetins para compreender a partir de que perspectiva tais obras eram recebidas, que sonhos e anseios vinham a encontrar, frustrar ou corroborar. Para tanto, é feita uma ampla investigação de base histórica das vivências destas mulheres: como se relacionam umas com as outras, com a família, com os homens; como vivenciam a sexualidade; quais são os discursos, as ideologias e a moral que permeiam a construção de suas identidades. Para isto, busca-se resgatar, especialmente com base na história brasileira (com a grande contribuição da obra de Mary Del Priori, que recupera parte da história menos extraordinária do país, tendo como foco a esfera doméstica e privada e consequentemente as mulheres e os relacionamentos íntimos e familiares), os discursos que marcaram a nossa história e a representação que Nelson Rodrigues cria deste universo. Além da obra de Del Priore, é significativo também o embasamento nas obras de Maluf & Mott e Navarro Lins.

O terceiro capítulo propõe-se a, estabelecendo relações entre os resultados dos dois primeiros, investigar pontualmente estes romances, tendo

como base o paradigma dos contos de fada, influência objetiva e direta para estes folhetins. Para isto é feito uma revisão dos conceitos de mito e da história dos contos de fada, buscando os paralelos de confluência entre este e o gênero folhetinesco, bem como seu histórico e as motivações ideológicas de sua sobrevivência. Os romances analisados são *Meu destino é pecar*, em paralelo com *A Bela e a Fera*, e *O homem proibido* e *Núpcias de fogo*, pensados sob o paradigma da *Borracheira*. Esses folhetins tanto podem ser considerados como meros produtos da indústria da cultura de massas, voltados para a manipulação de ideias e calcados em conceitos pré-estabelecidos, quanto podem ser apreciados como resultados do contexto histórico e cultural de Nelson Rodrigues. É certo que não lhe faltam características para que se tomem tais romances como simples produtos mercantis, como veremos no terceiro capítulo. Mas julgá-los exclusivamente por esta ótica não faria justiça a atuação que estes romances tiveram na “caracterização histórica do universo cotidiano que a elas imprimiu seu estilo” (PASTRO, 2008: 16).

Momentaneamente o afastamento de Nelson Rodrigues como leitora e admiradora e a aproximação à esta fatia mais controversa de sua obra como pesquisadora, para, se não alcançando a inalcançável neutralidade, ao menos buscando ao máximo uma abordagem que se não imparcial (pela própria crença na impossibilidade inerente da imparcialidade), ao menos não-passional, foi um necessário exercício para não cair na dicotomia de simplesmente imputar traços positivos e expressivos à literatura de massa rodrigueana, redimindo-a de quais quer críticas que possam sofrer, ou ainda desmerecê-la com severas críticas que pouco acrescentariam – convenhamos, desmerecer a literatura de massa é sempre tarefa demasiadamente fácil. O resultado é a tese que aqui se segue.



# **O FOLHETIM NA FORMAÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO: do surgimento do romance aos romances rodrigueanos**

*Gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras, o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau de anarquia. (ROBERT, 2007: 13)*

## **1.1. O ROMANCE: ANTECEDENTES E FORMAÇÃO**

Hoje, o romance é, sem criar polêmica, o gênero literário dominante, sendo a forma literária mais praticada e reconhecida pelas instâncias culturais (REUTER, 2004: 31). Mas lembremos que nem sempre foi assim. Embora possamos ver o romance como herdeiro de várias formas do passado, às quais observaremos brevemente, na realidade, o romance, tal qual o concebemos hoje, é um recém-chegado nas Letras, “um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro” (ROBERT, 2007: 11).

em 1719, data geralmente admitida para seu nascimento oficial, é ainda em tal descrédito que Daniel Defoe, que passa contudo por lhe ter dado seu primeiro impulso, recusa previamente qualquer assimilação de sua obra-prima a esse subproduto da literatura, que ele julga no máximo “bom para os rústicos” e sumariamente condenado pelo seu público. A crer nisso, *Robinson Crusóé* deve ser considerado uma história verdadeira, ao passo que o romance seria um gênero falso, fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo tempo o coração e o gosto. Aliás, esse juízo pejorativo nada tinha de novo; no século precedente ele obrigava as pessoas de qualidade a se esconderem para ler seus livros favoritos, aqueles mesmos declarados indignos dos letrados. (ROBERT, 2007: 11-12)

Ao contrário do que temos hoje, durante longos tempos o romance foi pouco legitimado, considerado um gênero menor e condenado pelos teóricos clássicos por não ter sido praticado pelos antigos (imprevisto por Aristóteles, por exemplo), não se submeter a regras claras e ainda por favorecer a imoralidade através da inverossimilhança (REUTER, 2004: 10). O romance é um gênero literário e o discurso do romance é poético, ainda que efetivamente não caiba na concepção predominante de discurso poético. Esta concepção, ao longo dos tempos, desde Aristóteles, foi orientada para os gêneros “oficiais” (BAKHTIN, 2010: 80). Durante boa parte da história,

muito difundido e peculiar era o ponto de vista que via no discurso do romance um certo ambiente extraliterário, privado de uma elaboração estilística particular e original. Não encontrando neste discurso aquela forma esperada puramente poética (em sentido restrito), recusam-lhe qualquer importância literária; ele, assim como nos discursos científico ou coloquial, apresenta-se apenas como meio de comunicação artisticamente neutro. (BAKHTIN, 2010: 73)

O próprio Bakhtin não chega a definir o romance de forma precisa, porque este não constitui realmente um gênero, no sentido que encontramos definido desde Aristóteles, mas é antes um anti-gênero eternamente inacabado que se desenvolve a partir de outros gêneros, estes fechados, monológicos, dogmáticos, oficiais.

O uso do teórico Bakhtin, aliás, parece aqui muito conveniente, não apenas pelo seu grande interesse pelo gênero romance, mas, especialmente para falar em folhetim, produto cultural marginalizado pelas instâncias de legitimação da arte, porque Bakhtin se identifica com tudo que é marginal e excluído: mais do que tolerância à diferença, a abordagem bakhtiniana respeita-a e até a celebra (STAM, 1992: 14).

Porém, desde o século XIX, quando a maioria dos gêneros e tipos de romances que conhecemos se estabeleceu (REUTER, 2004: 8), até a contemporaneidade, o romance é o mais popular dos gêneros literários. Sua hegemonia é evidente no plano comercial, considerando-se o número de

editores, autores, títulos, as tiragens e o público (REUTER, 2004: 10). Nas palavras de Antonio Candido, o romance “complexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos” (CANDIDO, 2000a: 97).

Tendo passado do status de gênero menor e desacreditado a uma potência literária sem precedente, reinando praticamente absoluto com uma liberdade indefinida, o romance aboliu definitivamente as castas literárias dos gêneros clássicos, apropriando-se de toda e qualquer forma de expressão e procedimentos (ROBERT, 2007:13)

Como gênero literário, constitui-se de maneira excepcional, uma vez que desconsidera as limitações das outras formas literárias, como estilo, estrutura ou tema. Frequentemente o termo é usado para designar uma narrativa longa, ficcional e em prosa<sup>1</sup>. Entretanto, alguns romances podem ser curtos, não-ficcionais, escritos em verso e nem mesmo contar uma história. E é justamente por esta abertura e flexibilidade que o romance tornou-se o principal gênero da modernidade, ofuscando outras formas narrativas (BALDICK, 2004: 173). Sua dimensão faz com que potencialmente englobe todas as outras narrativas, sendo estas literárias ou não. Se o fenômeno do dialogismo interno se manifesta em todas as esferas do discurso, na prosa literária, e, em especial no romance, o dialogismo penetra na própria concepção do gênero do objeto de discurso e na sua expressão, a medida em que o prosador romancista reúne em sua obra diferentes falas e diferentes linguagens, tanto literárias quanto dos mais diversos gêneros, num processo de consciência e individualização (BAKHTIN, 2010: 92):

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A

---

<sup>1</sup> “an extended fictional prose narrative” (BALDICK, 2004: 173). Ou ainda mais específico, como na definição de Forster: “M. Abel Chevalley, no seu brilhante e pequeno manual, deu-nos uma definição; (...) Nessa definição ele diz ‘uma ficção em prosa de certa extensão’ (*une fiction em prose d’une certaine étendue*). Isso é o suficiente para nós, mas talvez possamos ir além e acrescentar que a extensão não deveria ter menos de 50 000 palavras.” (FORSTER, 1974: 3)

estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seu acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguíssimo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com ajuda das quais o plurilinguíssimo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles – langues*), a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguíssimo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca. (BAKHTIN, 2010: 74-75)

#### Retomando novamente Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*

A largura do seu âmbito, principalmente no que se refere ao tratamento formal da matéria novelística, leva-o [o romance] a romper com as normas que delimitavam os gêneros. Entretanto, à busca de temas e sugestões, pela história, a economia, a política, a moral, a poesia, o teatro, acaba também por lhes roubar vários meios técnicos – que ao juntar-se fazem dele um gênero eminentemente aberto, pouco redutível às receitas que regiam os gêneros clássicos. (...). Para uma estética avessa às distinções e limitações, era, com efeito, o mais cômodo, permitindo na sua frouxidão uma espécie de mistura de todos os outros. (CANDIDO, 2000a: 97)

Sendo o mais maleável e indefinível dos gêneros contemporâneos, o romance dá margem a potenciais complexidades narrativas, como o contraste entre pontos de vista diversos, mudança de narradores, mudança da objetividade para subjetividade e experimentação de percepções alternativas de realidade (KENNEDY; GIOIA; BAUERLEIN, 2006: 105). Não apenas é capaz de se apropriar de qualquer outro gênero, mas também de valores: é o gênero da liberdade, escapando à submissão às regras e permitindo inovação tanto formal quanto temática:

*A priori* sem limites, pode falar tanto do *indivíduo* (toda a literatura do Eu) quanto do *social*. Pode ainda abarcar a ideia de *progresso* por seu engajamento ou a crítica social, pela produção de uma visão de mundo que ele quer precisa e exaustiva (o realismo), depois científica (o naturalismo). Deste ponto de vista, o século XIX é a época onde o *romance se constitui com referência*. Ele se desfaz da sua imagem de inverossimilhança para se colocar como avalista do realismo, colaborador da visão científica e mesmo como instrumento de conhecimento. (REUTER, 2004: 11)

Proença Filho afirmará que a literatura, apoiada num sistema de signos linguísticos que representam o mundo e revelam dimensões profundas dos indivíduos, traduz o grau de cultura de uma sociedade. Inscrevendo-se dentro da arte literária, o romance se apropria dessas características. E, apesar do seu potencial para a subversão, por força de sua natureza criadora e fundadora intrínsecas à literatura, este pode configurar-se como espelho ou como denúncia, com caráter conservador ou transformador (PROENÇA FILHO, 2007: 39). Cabe nesta tese percorrer o caminho que nos leve a identificar nos romances que são objetos deste estudo, os folhetins pseudonímicos rodrigueanos, quais são suas tendências, se de conservação ou transformação, ou ainda outras vias de significação possíveis, como identificaremos ainda neste capítulo.

O romance europeu surge a partir do conflito entre tendências centralizadoras e descentralizadoras das línguas, situando-se portanto no limite da linguagem literária e da contradição plurilinguística do extraliterário, servindo às duas tendências. O romance, portanto, nasce multiforme a partir da interação de vozes, gêneros e diferentes linguagens, sendo difícil situar com precisão sua gênese na história do gêneros literários.

As estruturas narrativas e temáticas semelhantes ao que convencionamos denominar *romance* datam da Antiguidade. Em *The novel before the novel*, Heiserman sugere a aparição de uma ficção do tipo romanesca no século III a. C., no Egito. De qualquer modo, podemos inferir que, desde as primeiras civilizações, histórias mitológicas circularam oralmente, porém apenas a partir do mundo grego começará a se traçar a



história do romance, como uma decorrência quase direta de um tipo de vida urbano (SERRA, 1997: 13). Para Bakhtin, é a multiplicidade de vozes e o parodiar que abrem caminho para o surgimento do romance, cujas raízes poderiam ser localizadas no período da Antiguidade Clássica até a Idade Média. No século XIX, Hegel afirmará que o romance é a epopeia moderna, mas se pensarmos nas aventuras de Ulisses, já na Antiguidade, identificamos alguns dos temas recorrentes do romance. De posse da matéria romanesca, ao épico faltariam os meios retóricos necessários e o tempo adequado para a eclosão do romance. Estes serão reunidos no período da invasão da Pérsia por Alexandre, quando a decorrente fusão de culturas resultará no sincretismo que dá base ao helenismo e que dará margem ao surgimento da prosa de ficção do estilo romanesco (SERRA, 1997: 14):

o que esse sincretismo causou de fertilidade à arte, tirou de segurança a arte como um todo. De qualquer maneira, nos interessa observar nesse período difícil é que ele gerou o público necessário para a leitura (em voz alta) dos romances; um público urbano que sente na carne a perda progressiva da segurança existente na sociedade fechada em que vivia antes. (SERRA, 1997: 15)

Cabe aqui relacionar esta formação de público do romance em suas origens com a situação do público leitor dos romances de folhetim pseudonímicos de Nelson Rodrigues. Tanto porque na primeira metade do século XX no Brasil ainda passamos por um intenso e similar processo de urbanização, quanto ao que se refere especificamente ao público-alvo destes romances, as mulheres, que com a conquista do espaço social e inserção no mercado de trabalho, passam por um período de instabilidade, de incertezas e insegurança (ainda não de todo resolvido, questão que fica evidente, por exemplo, com questões contemporâneas como a jornada dupla feminina) ao sair do terreno sólido e seguro do lar e ter de adaptar-se a novas realidades – questões que serão aprofundadas no próximo capítulo, dedicado ao público leitor destes folhetins.

Retomando a formação do romance, após o período helênico e romano, temos o período bizantino, no qual surgem as narrativas romanceadas das vidas dos santos, que adiante, durante a baixa Idade Média, terão tanta importância. Heiserman menciona que já nas primeiras cem palavras destes textos podemos encontrar dezenas de convenções temáticas do romance (e em especial do romance folhetinesco), como heróis jovens, ricos e bonitos, o amor à primeira vista, piratas e bandidos que atacam a mocinha, milagres, reconhecimentos e peripécias (SERRA, 1997: 14), elementos todos facilmente identificáveis tanto nos folhetins do século XIX, quanto em Nelson Rodrigues, no século XX.

O período medieval será o foco principal de vários dos historiadores da literatura que buscam construir o panorama das origens do gênero, passando pela *novella* italiana do século XIV, o picaresco e as lendas medievais (em especial aquelas que narram histórias dos santos do cristianismo) (KENNEDY, GIOIA & BAUERLEIN, 2006: 105). É o período que Reuter designará como uma primeira fase, constituída pela lenta emergência dos componentes básicos do romance: a prosa na língua vulgar manifestada nos interstícios dos gêneros nobres e às margens das regras (REUTER, 2004: 30).

Bakhtin já apontava a semelhança entre o romance grego e o bizantino (e destes com seus sucessores), sendo constituídos basicamente dos mesmos elementos, que são recombinações com pesos específicos no todo do enredo para compor cada texto (BAKHTIN, 2010: 214).

A história romanesca evolui sofrendo adaptações de acordo com os contextos históricos, culturais e literários nos quais o gênero é inserido. Uma forma que vive da Antiguidade ao Classicismo é a do cronotopo idílico-pastoril, para utilizar os conceitos de Bakhtin – reconhecível até os dias de hoje metamorfoseado no Regionalismo. Como representante da classe, temos *Galatéa*, de Cervantes, romance lido pela heroína de *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, a quem voltaremos posteriormente. Outra vertente da ficção de entretenimento no século XVI são os romances sentimentais,

espécies de continuação da poesia cortês medieval e verdadeiros códigos de boa conduta para o amor cortês.

No início do século XVII, temos os primórdios da literatura de massas, com a *Bibliothèque Bleue*, folhetos impressos em papel granulado, mal costurados e recobertos pela capa azul que daria nome à coleção. Os editores aproveitam os caracteres já muito gastos e colocam os tipógrafos e demais trabalhadores da gráfica para reescrever e mesmo resumir romances, biografias de santos, receitas médicas, calendários, contos de fadas (que só irão ganhar ampla popularidade e sistematização no século XIX, mas já começam aqui a ser registrados para além dos contos populares de transmissão oral) etc. As narrativas de Perrault, inclusive, circularam muito através de tal publicação:

a versão que Perrault deu aos contos tornou a entrar no fluxo da cultura popular, através da *Bibliothèque Bleue*, as antigas brochuras que eram lidas em voz alta, nas vilas, nas aldeias onde alguém era capaz de ler. Esses livrinhos azuis tinham, entre suas atrações, a *Bela Adormecida* e *Chapeuzinho Vermelho*, ao lado de *Gargantua*, *Fortunatus*, *Robert le Diable*, *Jean de Calais*, os *Quatre Fils Aymon*, *Maugis l'Enchanteur* e muitos outros personagens da tradição oral que Perrault jamais recolheu. (DARNTON, 1996: 88-89)

Assim, os operários das gráficas acabam sendo mediadores na seleção de textos orais e adaptação de textos provenientes de uma tradição culta. Forma-se uma organização industrial na qual se juntam a edição uma equipe de comerciantes ambulantes que percorrem as feiras dos campos e vilarejos fazendo a distribuição do material e retornando aos editores para devolver o que não foi vendido e informando da saída e procura das mercadorias. Deste modo, as demandas começavam a orientar a produção dos folhetos (MARTIN-BARBERO, 2003: 158).

Ainda no século XVII, encontramos os enormes romances barrocos e ainda uma variante a que Bakhtin chama de “romance de provações”<sup>2</sup> (SERRA, 1997: 16-17). Uma elaboração do conceito “romance de provações” de Bakhtin, é a de “romantismos anticapitalistas”, de Michael Löwy, sociólogo franco-brasileiro segundo o qual as literaturas pré-romântica e romântica (séculos XVIII e XIX) são manifestações de crítica ideológica – ainda que por meio da evasão. Surge aqui, portanto, a possibilidade de conciliar as duas propostas de Proença Filho mencionadas anteriormente: talvez não seja necessário definir se uma obra é conservadora ou denunciadora. Eventualmente ela pode ser ambas. Quando o herói triunfa sobre as provações, ele demonstra primeiramente uma sociedade enferma, que carece de mudanças, e ainda a possibilidade de granjear justiça na terra:

Trata-se da velha ideia de retorno à ordem primordial, depois de um momento de caos, que, assim, fica relativizado; da ideia de regulamentação do real, presente em toda literatura do gênero, desde a Antiguidade Clássica até a novela televisiva de hoje em dia, sem que para isso seja esquecido o prazer que deve advir dessas leituras. (SERRA, 1997: 18)

Martin-Barbero menciona ainda os almanaques do século XVIII, lugar de misturas e entrecruzamentos de diferentes tipos de saberes, tanto populares quanto cultos:

Os almanaques são a primeira enciclopédia popular onde conselhos de higiene e saúde se acham misturados com receitas mágicas, e onde já se propõe em forma de perguntas e adivinhações questões

---

<sup>2</sup> “Já na Antiguidade foram criados três tipos fundamentais de unidade de romance (...). Esses três tipos revelaram-se extraordinariamente produtivos e flexíveis, e em muita coisa determinaram o desenvolvimento de todo o romance de aventuras até o século XVIII. (...) Chamaremos por convenção o primeiro tipo de romance clássico (primeiro não no sentido cronológico) de “romance de aventuras de provações” (BAKHTIN, 2010: 213). “O termo ‘romance de provações’ (*Prüfungsroman*) já há muito foi adotado pelos críticos literários em relação ao romance barroco (século XVII), que representa a última evolução do romance de tipo grego na Europa” (BAKHTIN, 2010: 230).

de física e matemática. Um investigador da indústria cultural desses séculos, e tão pouco “romântico” como Robert Escarpit, disse referindo-se a essa literatura: “Os romances da ‘Bibliothèque Bleu’ e a modesta ciência dos almanaques fizeram certamente muito mais pela elevação cultural das massas do século XVII e XVIII que toda organização da cultura oficial”. (MARTIN-BARBERO, 2003: 163)

Cabe ainda mencionar neste pequeno apanhado da história do romance, que pretende chegar até o romance folhetinesco dos séculos XIX e XX, os romances de viagem do século XVIII, herdeiros da tradição das narrativas de viagem do século XVI, como *Robinson Crusoé*, de Defoe e *As viagens de Gulliver*, de Swift (SERRA, 1997: 18). Menciono ainda os romances romântico e pré-romântico, como *Paulo e Virgínia*, de 1789, escrito por Bernadin de Saint Pierre, chegado ao Brasil no século XIX, onde se tornou popularíssimo, já sob a forma de folhetim e que tem por característica a provação, apontada por Bakhtin, e ainda o caráter pedagógico, criticando severamente a sociedade moderna. Nota-se também o aparecimento do romance gótico na Inglaterra, que tem como público o proletariado urbano, classe emergente em meio ao acelerado processo de industrialização. Outro bom exemplo de prosa de ficção marcada pela completa evasão é *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, que Tania Rebelo Costa Serra apontará como precursor da literatura de massa na Europa, que muito em breve aparecerá fragmentada nos principais periódicos de todo mundo ocidental (SERRA, 1997: 16-17).

Chegamos finalmente ao século XIX, no qual o romance alcança sua legitimidade, reflete cada vez mais sobre si através da atividade crítica e constitui os códigos que mantemos até hoje como referência (REUTER, 2004: 31). É neste século que o romance se firma como o grande gênero da modernidade e também que anuncia a chegada desta forma de narrativa em terras brasileiras. A crítica sócio-histórica associa a consolidação do romance às mudanças sociais, como a ascensão da burguesia, o advento da leitura pública e o encolhimento do papel da religião na vida diária (KENNEDY, GIOIA & BAUERLEIN, 2006: 105).



## 1.2. O ROMANCE DE FOLHETIM

O crescimento da imprensa jornalística e da publicação de livros na Europa do século XIX corrobora a configuração da literatura e do fazer literário conforme hoje compreendemos. A relação entre arte e tecnologia constituirá um importante tema de reflexão por Walter Benjamin, que terá como motivos fábricas, estações de trem, eletricidade, telégrafo e outras tecnologias que transformam a vida moderna. Mais do que meios de produção e reprodução, a evolução destas técnicas consubstanciou o próprio surgimento de novas formas de arte, como a fotografia e o cinema, veículos que colocam em xeque a tradicional concepção de arte, pois “a técnica pode transportar a reprodução para situações em que o próprio original nunca se poderia encontrar” (BENJAMIN, 1969: 19). Hoje, mais do que nunca, com as tecnologias digitais, temos qualidades de som e imagem “mais reais do que o real”, mas há tempos sabemos que

No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam à vista, e que só são percebidos por uma objetiva que se desloca livremente para obter diversos ângulos de visão. Graças a processos como a ampliação e a superexposição, é possível atingir realidades que a visão natural ignora. (BENJAMIN, 1969: 19)

Então

já não se trata só de inclusão de elementos mecânicos figurativos na esfera da arte, mas que esses temas testemunham a mudança de estrutura social e sugerem novos caminhos ao mesmo tempo sociais e plásticos. O mundo da indústria incluía a participação artística do homem não só como espectador, mas também como ator, pois o conceito de beleza na obra de arte é substituído pelo desejo de significar. (LIVAK, Apud: MARTIN-BARBERO, 2003: 47-48)

E desse desejo partilham as classes populares, contra o conceito de arte que tradicionalmente excluiu o popular da cultura (MARTIN-BARBERO, 2003:47-

48). Com o crescente aumento do público, o romance foi privilegiado, uma vez que o interesse narrativo, as aventuras e as regras formais menos rígidas correspondiam melhor a este novo público, menos versado na cultura clássica (REUTER, 2004: 10). É neste momento em que muitos escritores passam a se profissionalizar, ou seja, passam a manter-se da escrita para um mercado literário que surgia e consumia suas obras, sobretudo no formato de folhetins veiculados pelos jornais. A escrita passa a ser uma forma concreta de sustento para autores e artistas:

Esse público que se amplia na esteira dos processos de industrialização e de urbanização, frutos da revolução industrial, demandava cada vez mais histórias escritas por autores como Charles Dickens, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, entre outros. Muitas dessas histórias eram acompanhadas pelos seus leitores, e particularmente pelas suas leitoras, com um interesse semelhante ao do público das novelas televisivas de hoje, cada capítulo sendo aguardado ansiosamente. (FASCINA, 2004: 8)

O próprio Nelson Rodrigues passará a escrever folhetins em meados do século XX assumidamente para obter renda extra que ajudasse a superar dificuldades financeiras quando as funções de jornalista e dramaturgo não davam conta de suprir o pagamento da contas e o sustento da família. É claro, este tipo de escrita profissionalizada tem suas implicações, que podemos constatar até hoje, não mais no folhetim, que perdeu seu espaço social para as telenovelas, que cumprem papel muito semelhante no meio televisivo, mas, por exemplo, nas crônicas, gênero que ainda reúne autores de renome figurando em jornais. Sobre a escrita da crônica, Cristóvão Tezza dirá que:

A dificuldade está na presença quase física do leitor de jornal; e a crônica não é literatura (embora possa flertar com ela) – é um texto que exige um contato imediato, direto, com a realidade. E há outras limitações: a delimitação do espaço (no meu caso, em torno de 2800 toques), a exigência prática da unidade, o sentido da linguagem pública (a crônica é uma conversa coletiva em voz alta). Você nunca

pode escrever “qualquer coisa” numa crônica – há limites sociais bem precisos. (TEZZA, 2012: 31)<sup>3</sup>

Todas estas imposições mencionadas acerca do trabalho do escritor profissional em jornal valem para o folhetim, uma vez que os autores deveriam adaptar-se a todas estas imposições feitas pelo gênero e pelo suporte.

Não é nenhuma novidade que a Revolução Industrial traz consigo tecnologia que resulta em radicais mudanças nos meios de produção de bens materiais, mas como Benjamin bem aponta, não podemos ignorar que também surgiram meios de produção de bens simbólicos, de máquinas semióticas, como a fotografia, a prensa mecânica e o cinema. São instrumentos de produção e reprodução de linguagem que mudarão irreversivelmente os modos de fazer comunicação e arte, que a partir de então estarão sempre convergindo<sup>4</sup>. Da prensa mecânica, por exemplo, resulta a explosão dos jornais e a popularização dos livros (SANTAELLA, 2008: 10-11). A Revolução Industrial, o desenvolvimento do capitalismo e de uma sociedade de consumo, a emergência por uma cultura urbana trouxeram mudanças que alteraram radicalmente o modo de operação das artes. Desde então, cada vez mais a cultura perdeu a proeminência das “belas letras” para ser mediada pelo meios de comunicação (SANTAELLA, 2008: 5-6).

Apenas na década de 1840, com os primeiros passos do capitalismo, o Brasil começa a apresentar alguns dos pré-requisitos para a formação e consolidação de uma sociedade leitora, como mecanismos de produção e circulação, tais quais tipografias, livrarias, bibliotecas e melhorias no sistema

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida à *Revista ler & Cia*, Curitiba, julho e agosto de 2012.

<sup>4</sup> Sobre a convergência da comunicação e das artes, Santaella afirma que ao “fazerem uso das novas tecnologias midiáticas, os artistas expandiram o campo das artes para as interfaces com o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, a moda, as subculturas jovens, o vídeo, a computação gráfica etc. De outro lado, para a sua própria divulgação, a arte passou a necessitar de materiais publicitários, reproduções coloridas, catálogos, críticas jornalísticas, fotografias e filmes de artistas, entrevistas com ele(a)s, programas de rádio e TV sobre ele(a)s” (SANTAELLA, 2008: 14).

educacional (LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 18). O romance brasileiro nasce a partir de uma condição muito específica, assim como nossa própria literatura, gerada no seio da portuguesa e dependendo da influência de mais duas ou três para se constituir (CANDIDO, 2000a: 9). Uma influência evidente foi o folhetim, e quando me refiro a *folhetim*, não me refiro apenas ao meio de produção e circulação, mas àqueles escritos que vieram a se constituir como um gênero narrativo – de valor literário questionável – posteriormente inclusive desassociados da circulação nos jornais. Umberto Eco já apontava que os caminhos do romance culto e do folhetim, aliás, nunca foram de todo independentes,

pelo menos não tanto quanto a carranquice da crítica do nosso século tem definitivamente sancionado, separando os dois universos, relegando o do romance popular à subcultura (exceto quando premia depois, como literatura, acuradas recomposições em clave contemporânea do universo folhetinesco, casos em que o crítico perdera os termos de comparação). (ECO, 1991: 28)

Essa convergência entre o romance culto e o folhetinesco ficará especialmente clara quando chegarmos ao período de formação do nosso romance, em especial quando falarmos de José de Alencar e do Machado de Assis romântico, autores que claramente circulam entre os dois gêneros e cujas obras são de difícil classificação em um ou outro (em detrimento de Macedo e Teixeira e Sousa, por exemplo, autores claramente folhetinescos). Na literatura universal, podemos mencionar como exemplo semelhante Balzac (em detrimento de Ponson du Terrail ou Eugène Sue), o prolífico escritor francês que escrevia incansavelmente para pagar suas dívidas, e, como Nelson Rodrigues, não gostava da ideia de associar seu nome a imagem de autor de romances folhetinescos, muito embora o fosse. Nelson, como Machado, Alencar ou Balzac, trará consigo a dicotomia, ou melhor, a convergência do erudito e do popular, do romance culto e do folhetinesco.

Essa nova forma de narrar tem no jornal seu espaço natural de veiculação e publicada no rodapé dos periódicos, comercializada a preços

populares e em grandes tiragens, com considerável influência da produção jornalística voltada para o gosto do público urbano. Nas palavras de Eco, o arquétipo do romance popular tem suas origens

exatamente como produto de uma nova indústria da cultura, voltada para novos compradores, para uma burguesia citadina em grande parte formada por leitoras e que pede ao romance a substituição do valores religiosos, aristocráticos e populares; que pede a ativação do sentimento em lugar da fé, da imaginação exercida sobre o real possível e não da consciência exercida sobre o sobrenatural não-experimental; que pede a integração na ordem dada, como garantia de harmonia, chamamento à produtiva cautela do contrato social. (ECO, 1991: 27)

O folhetim foi concebido pelo jornalista francês Émile de Girardin, após a revolução burguesa de 1830, com o alargamento do público leitor (MEYER, 1998: 13). A princípio, designa especialmente o espaço do jornal reservado a todo tipo de variedades, como uma espécie de almanaque. Antes de significar romance popular publicado em episódios, encontrávamos no “folhetim” resenhas literárias e teatrais, anúncios, culinária, anedotas, curiosidades e política camuflada em literatura. Tudo aquilo que não era admitido no corpo do jornal, poderia perfeitamente circular neste espaço. De início *le feuilleton* designava o espaço do rodapé do jornal – em especial da primeira página – reservado ao entretenimento deliberadamente frívolo:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços do gênero, curtas ou menos curtas – adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas. (MEYER, 1998: 114)



Com a boa aceitação das narrativas ficcionais escritas por autores da moda, logo estes textos acabam por ocupar o todo do folhetim e, desta forma, por absorver o nome (MARTIN-BARBERO, 2003: 183). Trata-se do aparecimento de uma narrativa voltada à burguesia e influenciada também pelo fato das mulheres passarem a consumir mercadorias romanescas (ECO, 1991: 92). A partir de então, a mulher se constituirá como o público principal declarado do gênero, desde suas origens europeias, passando pelos nossos romances do século XIX (lembramos de Machado interagindo deliberadamente com sua cara leitora) e chegando aos folhetins rodrigueanos, no Brasil do século XX, quando Nelson Rodrigues maliciosamente escolhe um pseudônimo que lhe confere a liberdade de falar “de mulher para mulher”, além da escolha de temas e de uma abordagem que retoma a consagrada fórmula dos contos de fada para criar identificação com este público.

Em 1836, Girardin lança um jornal em cujo rodapé publica-se um fragmento de romance que “haverá de continuar amanhã” – modo de aguçar a curiosidade do leitor e aumentar a tiragem e o público do jornal. A fórmula foi se aperfeiçoando para adequar-se às peculiaridades do gênero, como o corte, a necessidade de suspense e a repetição para os leitores que comesçassem a acompanhar a narrativa já em andamento (MEYER, 1998: 13-14). A ideia de Gerardin se provará muito em breve genial. Seu jornal, *La Presse*, no prazo de um ano tem sua tiragem ampliada de 70 mil para 200 mil exemplares. Segundo Muniz Sodré:

A expressão (roman-feuilleton) origina-se no jornal *La Presse*, de Émile de Girardin, por volta de 1836. O *La Presse* simboliza a imprensa industrializada francesa do século XIX, pelo uso mais racional da publicidade e de técnicas avançadas de impressão. A essa imprensa de grande tiragem, germe da moderna indústria cultural, nasce atrelado o folhetim – aquilo que Flaubert chamaria (em *Bouvard et Pécuchet*) de “literatura industrial”. Trata-se, na verdade – vale acrescentar -, de uma literatura não legitimada pela escola ou por instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo de mercado. (SODRÉ, 1988: 10-11)

O modelo foi seguido por vários outros periódicos, nos quais o romance de folhetim popular tinha um óbvio impacto. Outro exemplo é o *Constitutionnel*, cuja circulação diminuiu radicalmente entre 1836 e 1844 (de nove mil exemplares para três mil e seiscentos exemplares), e apenas um ano depois, em 1845-1846, contava com uma vendagem de vinte e cinco mil exemplares na ocasião da publicação de *Juif errant*, de Eugène Sue (HALLEWELL, 2005: 210). Ao longo de sua história, o folhetim provará ser um grande recurso na ampliação de tiragem e vendas de jornal. Mesmo no século XX, quando o gênero já não estava mais em seu melhor momento, continua sendo um estratagema de vendas, como percebemos nos folhetins rodrigueanos. O primeiro destes foi *Meu destino é pecar*, de 1944, publicado em *O Jornal*, veículo decadente às vias de extinção, com uma venda média de três mil exemplares diários, que pularam para a casa dos trinta mil com a publicação do grande sucesso de Susana Flag. Não gratuitamente, ainda no mesmo ano, Nelson, travestido de Susana, já escreverá seu segundo folhetim, *Escravas do amor*, no mesmo periódico (CASTRO, 2007: 185-187).

E aqui se revela um dispositivo básico do funcionamento do que virá a se solidificar como a indústria cultural: a fusão de dois campos até então diversos, sendo estes os da informação e do imaginário ficcional<sup>5</sup>. Materialmente já podemos perceber o suporte como indício e, ao mesmo tempo, condição para tal fenômeno, uma vez que, escrito na imprensa, o romance de folhetim se inscreve segundo as condições de produção da escritura jornalística. De modo que, de acordo com Martin-Barbero,

será na linguagem da informação que o novo imaginário encontrará sua raiz discursiva, mas será na linguagem do melodrama de aventuras que se gerarão as chaves do novo discurso informativo. A indústria cultural produz uma *informação* na qual primam os “sucessos”, isto é, o lado extraordinário e enigmático da atualidade cotidiana, e uma *ficção* na qual predominará o realismo. (MARTIN-BARBERO, 2003: 94)

---

<sup>5</sup> Cabe ressaltar que Nelson Rodrigues será um exímio executor deste tipo de fusão, tanto como dramaturgo, quanto folhetinista e jornalista, como já apontado.

Neste momento, pela primeira vez a cultura de massa se obriga a rastrear ao longo da história sua relação com uma cultura popular folclórica, encontrando no folhetim um ponto de intersecção entre a corrente realista, que elabora o romance burguês, e a corrente fantástica, que encontra raízes na cultura popular (MARTIN-BARBERO, 2003: 94)<sup>6</sup>. Utilizando-se de estratégias que o aproximavam do melodrama popular, como enredo trágico, cercado de lágrimas, mas admitindo um final feliz, ou ao menos uma boa lição de moral, o romance de folhetim passa a ser maciçamente consumido pelos populares em busca de divertimento (SERRA, 1997: 19). E tanto as classes populares quanto a indústria do entretenimento serão alvos recorrentes das elites culturais. Alexis de Tocqueville (1805-1859), filósofo parisiense, empreende viagem aos Estados Unidos da América com o projeto de observar e analisar o funcionamento de uma democracia que, por não precisar se impor contra privilégios de uma aristocracia, não nasce da revolução (BARAQUIN & LAFFITTE, 2007: 290). A partir destas reflexões, Tocqueville avaliará como opressivo o poder adquirido pela maioria, considerada por ele uma massa ignorante, que sacrifica a liberdade em nome do bem-estar: “uma enorme massa de pessoas semelhantes e iguais, que incansavelmente giram sobre si mesmas com o objetivo de poderem dar-se os pequenos prazeres vulgares com que satisfazem suas almas” (TOCQUEVILLE, Apud: MARTIN-BARBERO, 2007: 57). Candido defende a ideia de que tanto o romance “sério” quanto o folhetinesco são modos de satisfazer a fundamental necessidade do homem de mergulhar em um mundo de fantasia através de histórias simuladas (CANDIDO, in: MEYER, 1996: 14). Mas é importante lembrar que, como já bem apontaria Eco (1991), ler é uma atividade cooperativa, então, como veremos na sequência com o exemplo de Sue, o mesmo texto que faz sonhar pode estimular outro tipo de leitura, incluindo inclusive tomadas de consciência por

---

<sup>6</sup> Novamente podemos encontrar nos folhetins rodrigueanos um exemplo absolutamente adequado, uma vez que neste podemos ver o encontro de uma estética realista, de características sóbrias e valores burgueses com figuras do imaginário folclórico e credices populares.

parte dos sonhadores (ECO, 1991: 17). O texto que se constitui como um espelho social, conservador de valores, pode assumir o caráter de denúncia de acordo com a leitura que se faz dele.

Havia ainda imposições comerciais, que pediam enredos infundáveis (que durassem ao menos o tempo de uma assinatura anual, uma vez que não se vendiam jornais avulsos), que resultavam em tramas paralelas à principal. Ao mesmo tempo em que lenta, porque longa, a narrativa deveria também ser rápida, para não beirar nunca ao tédio. Daí a preferência pela ação, poucas descrições, e muito diálogo (MEYER, 1998: 14). O formato encorajava enredos complicados e melodramáticos e cada capítulo era planejado para terminar de modo com que o leitor ficasse aguardando ansiosamente por sua continuação<sup>7</sup>, exatamente como fazem hoje as telenovelas (HALLEWELL, 2005: 210). A receita é consolidada no início da década de 1840 e é o grande atrativo dos jornais para atrair e segurar assinantes. A fórmula do “continua amanhã” entrou na rotina e suscitou expectativa. Para supri-la, surge uma modalidade específica de folhetim: o folhetim romance ou *feuilleton tout cour*.

Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, o muito amado, o indispensável folhetim “folhetinesco” de Eugène Sue, Alexandre Dumas Pai, Soulié, Paul Féval, Ponson Du Terrail, Montépin etc. etc<sup>8</sup>. (MEYER, 1998: 114)

---

<sup>7</sup> Estes termos podem inclusive ser falaciosos. Sugere-se que acontecerá algo grande, e no capítulo seguinte percebe-se que era um engano, por exemplo. Esta é uma característica constante nos folhetins rodrigueanos, cujos exemplos encontraremos nos capítulos posteriores.

<sup>8</sup> Serra aponta que os maiores autores franceses do gênero foram Eugène Sue e Alexandre Dumas. Balzac publicou tanto romances folhetinescos quanto romances “sérios”, mas como não gostava de ver associado seu nome ao romance-folhetim, gênero já considerado popular, opta, como Nelson Rodrigues posteriormente o fará, por pseudônimos. Outros nomes importantes são Paul Féval, Paul de Kock, F. Soulié, E. Scribe e Ponson Du Terrail (da série “Rocambole”, da qual derivará o termo “rocambolésco” para denominar aquilo que é marcado pela inverossimilhança, pelo excesso de aventuras ou confusão) (SERRA, 1997: 20).

Toda carga pejorativa associada ao gênero, porém, não assusta os jornais, que, independentemente de suas ideologias expressas, aderem todos à novidade, que, caindo nas graças do público, poderia levar a uma explosão nas assinaturas. Como é o caso, por exemplo, do “perigoso” *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, um dos mais famosos folhetins do século XIX, tendo sido inclusive citado por Marx e Victor Hugo e, segundo Marlyse Meyer, publicado nos rodapés do muito conservador *Journal des Débats* entre 19 de junho de 1842 e 15 de outubro de 1843 (MEYER, 1996: 69-70).

*Os Mistérios de Paris* é o estopim da transição de Eugène Sue como um *dandy*, um *bon vivant* que tem nas letras uma fonte de renda para que possa viver a seu gosto até o deputado socialista exilado após o golpe de 18 Brumário (MEYER, 1996: 70)<sup>9</sup>: “do legitimismo em política, do dandismo na vida privada e pública, do satanismo em estética, à profissão de fé socialista (...) até a morte no exílio. Eis a história intelectual de Sue” (ECO, 1991: 48).

Necessitando de dinheiro, Sue busca novas formas de narrativas vendáveis. Seguindo conselhos de seu editor, escreve o início de um quadro, o qual o próprio editor sugere que torne um livro, pois não acredita no sucesso do texto com os leitores do jornal. O público, porém, reclama continuação, que ainda não estava escrita, nem premeditada pelo autor. A obra por ser escrita é comprada na íntegra pelo *Journal des Débats*, por uma grande soma. Para alimentar a imaginação, Sue, travestido em operário, passa a frequentar o submundo dos bairros periféricos de Paris, observando e fazendo anotações (MEYER, 1996: 74).

Umberto Eco aponta que o romance popular é popular não porque seja mais compreensível pelo povo (ainda que o seja), mas porque, em última

---

<sup>9</sup> Sue foi eleito deputado socialista por Paris em 1850. Após o golpe de estado de 18 Brumário foi exilado em Annecy, onde continuou escrevendo sua literatura engajada até alguns meses antes da sua morte, em 1857. Ainda que romântico ou utópico em seu socialismo, Eugène Sue morre coerente com suas novas posições, a partir da literatura, que, com sua transformação ideológica, converte-se então em arma de combate. Já no fim da vida, declara: “A mais gloriosa recompensa para meus trabalhos seria de pensar que não desmereci a Democracia” (MEYER, 1996: 81).

instância, o escritor, que deve conhecer as expectativas do público e, a partir deste conhecimento, escolher entre provocá-lo ou satisfazê-lo, toma a segunda decisão: “mesmo quando romance ‘democrático’ e ‘populista’, é sempre e antes de tudo ‘popular’ porque ‘demagógico’” (ECO, 1991: 23). A circunstância de distribuição mercantil exercerá sobre a trama uma série de determinações, como redundâncias e apelos à memória do leitor, para que este se situe mesmo à distância do tempo. Tais elementos estruturais emergem justamente porque, em dado momento, no romance popular se produz uma fusão entre a situação de distribuição e uma ideologia paternalista (ECO, 1991: 25). Para Eco, Eugène Sue será precisamente um exemplo desta lógica:

A dinâmica solicitação-solução (ou melhor: provocação-paz), unida à sua vocação populista, permite que o romance popular seja um repertório de denúncias sobre as contradições atrozess da sociedade (lembramos *Os Mistérios de Paris* e *Os Miseráveis*) mas que seja ao mesmo tempo um repertório de soluções consolatórias. Não se pode desencadear uma crise senão para resolvê-la em seguida. Não se pode solicitar o desdém do leitor para uma chaga social, se em seguida não se fizer intervir um elemento que sane a chaga e vingue, com as vítimas, o leitor perturbado. (ECO, 1991: 26)

Eco ainda aponta para a suposta artificialidade – mencionada por muitos<sup>10</sup> – do sentimento popular do autor, que “fala do ‘povo’, mas o povo ainda é uma realidade estranha para o escritor afirmado, para o dândi profissional que devorou o patrimônio paterno dissipando-o em equipagens faustosas e gestos de esteta maldito” (ECO, 1991: 44). Tal acusação não seria procedente no

---

<sup>10</sup> Edgar Allan Poe sobre Sue: “os motivos filosóficos atribuídos a Sue são absurdos ao máximo. Seu primeiro, e na verdade único objetivo, é fazer um livro excitante e portanto vendável. A tendência (implícita ou direta) para melhorar a sociedade etc, é apenas estratégia muito usual em autores que esperam com isso acrescentar um tom de agilidade ou de utilitarismo para dourarem a pílula da licenciosidade (POE, Apud: ECO, 1991: 54). Belinski: “Eugène Sue foi o primeiro felizardo que teve a ideia lucrativa de especular sobre o povo, literalmente falando... (...) Quando pinta em seu romance o povo francês, considera-o, como autêntico burguês, de modo simplista: a seus olhos é uma plebe esfaimada, voltada ao crime pela ignorância e a miséria. Ignora os verdadeiros vícios e as verdadeiras virtudes do povo” (BELINSKI, Apud: ECO, 1991: 54). Eco ainda menciona que Marx e Engels apontam para um suposto espírito reacionário que permeia toda a ética do livro (ECO, 1991: 55-56).

caso de Nelson Rodrigues, um verdadeiro operário das Letras, que morou nos subúrbios que retratou, conviveu com os tipos suburbanos que representou, e conheceu o trabalho duro e o dinheiro curto, como o povo.

Para Eco, o romance é conformista, propondo remédio de limitação “sentimentalóide, paternalista e utópico” (ECO, 1991: 52). Acusam-no de um reformismo piegas, que deseja pequenas mudanças que, no fim, ajudam a manter tudo em seu lugar, não passando de um vendedor de comoção especulando a miséria humana (ECO, 1991: 52).

Apesar das críticas, seu romance representa as classes populares e a identificação com os oprimidos personagens de Sue é imediata:

O jornal de operários *La Ruche Ouvrière* enaltece a visão social do autor. Operários lhe escrevem pedindo emprego; há o que se suicida à sua porta, já que “só m. Sue compreende os pobres”. Apontam-lhe casos sociais terríveis, a fome que ronda operários demitidos ou outros sem emprego porque se fecham manufaturas. Sugerem-lhe ou exigem a volta de personagens, mudanças de enredo. Enfim, o romance escrito sem plano prévio, no dia-a-dia, deixa de ser unicamente aquele entretenimento previsto para boa vendagem (...). Coloca-se para o autor uma certa necessidade na elaboração do romance que vai tecendo, impelido por várias e imprevistas determinações. Agradar ao público continua, evidentemente, sendo uma delas. Mas agradar aceitando sua colaboração, seguindo suas sugestões, que lhe chegam por via de cartas (...). O público reclama. Se identifica com aqueles esquecidos e explorados que Eugène Sue trouxe à tona, dando-lhes estatuto de sujeito, nem por isso quer deixar de se divertir (...). (MEYER, 1996: 76)

E aqui encontramos um potencial subversivo do gênero dentro da lógica capitalista, pois, uma vez que o folhetim fosse um produto vendável, as ideologias eram relegadas ao segundo plano, fazendo com que ideais das classes não-dominantes pudessem eventualmente sobrepor os ideais das classes dominantes. A veiculação de um folhetim era condicionada à aceitação das massas consumidoras de entretenimento e é interessante constatar que “sem o hedonismo que estimula a cultura de massa, a indústria capitalista desmoronaria, mas é esse mesmo hedonismo que mina as bases da obediência e da disciplina cotidianas que eram as bases da moral burguesa”

(MARTIN-BARBERO, 2003: 101). Se inofensivo ou reacionário fosse *Os Mistérios de Paris*, cabe questionar porque pouco antes do 18 Brumário, decreta-se uma lei que cobra taxas elevadas dos jornais para a publicação de romances, fazendo com que, pouco a pouco, os jornais rompam contratos com os escritores e os folhetins deixem de ser publicados e, ainda, o porquê da ira desencadeada contra Sue às vésperas do golpe (MEYER, 1996: 83). E ainda que considerássemos corretas todas as críticas feitas a Sue e sua obra, então conformista e reacionária, não nos esqueçamos que o leitor não é *tabula rasa* e construirá significados diversos – e às vezes não premeditados – a partir da interação com o texto:

a razão secreta do êxito e a do modo de operar da indústria cultural remetem fundamentalmente ao modo como esta se inscreve na e transforma a experiência popular. E essa experiência – que é memória e prática – remete também ao mecanismo com o qual as classes populares fazem frente inconsciente e eficazmente ao massivo: a *visão oblíqua* com que leem “tirando prazer da leitura sem que ela implique perder a identidade”, como demonstra o fato de que, comprando os jornais conservadores, vota no trabalhismo e vice-versa. (MARTIN-BARBERO, 2003: 121)

Isto porque, como afirmam intelectuais como Canclini, o público é, de certa forma, capaz de se defender da enxurrada de conteúdos da indústria cultural, incorporando o que for vantajoso e descartando o que não for. Dessa perspectiva, entende-se que os sujeitos sejam hábeis a reaproveitar e readaptar informações de acordo com seus modos de vida, sendo, conscientemente ou não, de algum modo, críticos em relação a esses produtos culturais. Se partirmos do pressuposto de que o público apresenta senso crítico e capacidade de discernimento e interpretação das informações, podemos acreditar também numa possível quebra da hegemonia da indústria cultural, na possibilidade de falha como ideologia dominante. Deste modo, os produtos oferecidos pela indústria às massas podem ser abordados de forma crítica, não apenas como objetos de consumo barato, mas também como um reflexo da própria. Não descartemos também que cada leitor atribui significação à leitura a partir de suas vivências e atendendo às próprias demandas:



Nenhum leitor absorve passivamente um texto; nem este subsiste sem a invasão daquele, que lhe confere vida, ao completá-lo com a força de sua imaginação e o poder de sua experiência. Como essas propriedades são, por sua vez, mutáveis, as leituras variam, e as reações perante as obras sempre se alteram. (ZILBERMAN, 2001: 51)

O sucesso do modelo – que apesar do preconceito sofrido pela não identificação com escolas artísticas de origem intelectual, encontra êxito no seio das massas populares (GRAMSCI, 1978:14) acaba por generalizar o modo de publicação de toda ficção, o que nos traz uma nova ambivalência do termo: todos os romances passam a ser publicados em folhetim, ou seja, sob a forma de fatias seriadas nos periódicos. O formato facilita a divulgação do autor e circulação de sua obra. E embora todos os romances passem a ser publicados na configuração de folhetim, nem todos constituem romances-folhetins, ou seja, não possuem as características folhetinescas anteriormente já apontadas<sup>11</sup> (MEYER, 1998: 117-118).

A fórmula de sucesso consolidada na década de 1840 se instala definitivamente no rodapé dos jornais franceses e da França para o mundo, incluindo Brasil, que reproduz, inclusive, o comportamento editorial de publicar todo e qualquer romance no formato de folhetim.

### 1.3. O ROMANCE (DE FOLHETIM) NO BRASIL

No Brasil, o interesse pela leitura de romances aparece antes da criação de uma produção nacional. Difundiu-se no país o gosto pela leitura de romances europeus, sobretudo franceses, expandindo o público a partir do

---

<sup>11</sup> Muito embora devamos ressaltar que o romance-folhetim, mesmo apresentando suas peculiaridades e recorrências, não nasce pronto e não se cristaliza em um molde rígido, mas se inscreve nos grandes deslocamentos da história que o concebeu (MEYER, 1998: 14).

interesse comercial dos editores, que viam na ampliação de vendagem maiores possibilidades de faturamento. De acordo com Luiz Roncari,

Foi a difusão do gosto e interesse pelo romance, numa camada receptiva que se ampliava, principalmente junto ao público feminino das famílias das capitais, que levou muitos a se dedicarem ao gênero. Ao longo das décadas de 30 e 40 do século XIX, foram vários os poetas e intelectuais que experimentaram o trabalho com a prosa, a novela curta e o romance, ainda mais quando os jornais passaram a publicar, nos seus rodapés, os folhetins. (RONCARI, 1995: 487).

Obviamente, não podemos deixar de apontar o meio material como um fator de influência da criação e estabelecimento do romance brasileiro. Entre os fatores destacados por Candido para a voga do romance no país, temos primeiramente a já mencionada ampliação do público leitor e da participação mais efetiva do povo na cultura após os movimentos democráticos<sup>12</sup>. Em segundo lugar, o crítico aponta o desenvolvimento da imprensa e o desejo de atender a este novo público consumidor:

Daí um desenvolvimento da imprensa periódica e da indústria do livro, que solicitaram desde logo um tipo acessível de literatura – bastante multiforme para agradar a muitos paladares, relativamente amorfo para se ajustar às conveniências da publicação (folhetim, seriados etc). (CANDIDO, 2000A: 98)

Assim, nasce o romance no Brasil, “um gênero menor, imprevisto pela Retórica e a Poética”, um tipo de “bastardinho brilhante”, sem tradição ou regras e celebrado pela curiosidade popular (CANDIDO, 2000a: 106). No

---

<sup>12</sup> Sobre tais mudanças econômicas, sociais e de pensamento, Coutinho afirma que “o romance, forma narrativa moderna, surgiu como resposta a necessidades de expressão, da parte do escritor, e a determinadas aspirações por parte do leitor. Na raiz dessas necessidades está o Romantismo, cujas sementes se encontravam fecundadas desde a segunda metade do século XVIII. Os movimentos revolucionários dessa época fizeram ruir a velha estrutura social, emergindo em consequência elementos novos das camadas inferiores da estratificação socioeconômica.” (COUTINHO, 1969: 217)

trecho, Candido refere-se ao romance e a visão da “gente sensata” quando do seu surgimento, mas bem poderia ser este um comentário acerca do folhetim, compreendido de maneira muito semelhante até a contemporaneidade. Sobre a origem do romance de folhetim, temos em Gramsci:

O romance de folhetim – segundo Moufflet – nasceu da necessidade de *ilusão*, experimentada por infinitas existências mesquinhas, talvez ainda hoje, lutando para romper a triste monotonia à qual se viam condenadas. Observação genérica: pode ser feita para todos os romances, e não apenas para os de folhetim (...). (GRAMSCI, 1978: 124)

Cabe marcar aqui que, assim como Gramsci generaliza a afirmação para todo tipo de romance, podemos também estender a necessidade de ilusão como motivadora do folhetim não apenas em seu nascimento, mas em toda sua existência. Isso fica muito claro ainda hoje no consumo das telenovelas. E em especial ao que se refere a Nelson Rodrigues, podemos afirmar com bastante segurança que, sem a necessidade de ilusão das leitoras, alimentadas por suas existências mesquinhas (o que ficará muito evidente no capítulo seguinte, que se propõe a traçar o perfil e compreender este público leitor e sua relação com estes textos), os romances de folhetim rodrigueanos seriam apenas sementes plantadas em solo arenoso.

Além de fatores individuais, existe a sempre decisiva influência estrangeira. Houve por parte do público, senão a solicitação destas obras, no mínimo a receptividade delas, influenciando na consolidação do romance entre nós, comprovada pela vasta quantia de traduções e publicações encontradas no Brasil inteiro. Situação semelhante na Itália – grande consumidora dos mesmos folhetins franceses e ingleses – sobre a qual Gramsci afirma que

Se é verdade que todo século tem sua literatura, nem sempre é verdade que esta literatura seja produzida na própria comunidade nacional. Todo povo tem a sua literatura, mas ela pode ser importada de um outro povo, isto é, o povo em questão pode ser subordinado à hegemonia intelectual e moral de outros povos. (GRAMSCI, 1978: 93).

No Brasil, o pioneiro nestas traduções foi o professor, jornalista e deputado do Partido Conservador Justiniano José da Rocha:

São dele as versões brasileiras de *Mistérios de Paris*, *O Conde de Monte Cristo* e de muitos outros folhetins. Trabalhava tão rapidamente que o *Jornal do Commercio* conseguia publicar quase em simultaneidade com o jornal de Paris. Ditando, alternadamente, a dois amanuenses – que se sentavam em extremos opostos da sala enquanto ele andava, a passos largos, entre um e outro – terminou *Mystères de Paris* em um mês e *Monte Cristo* em dois meses e meio! (HALLEWELL, 2005: 211)

Pesquisa de J. M. Vaz Pinto Coelho, considerada por este “certamente incompleta”, aponta 74 romances traduzidos e publicados sob forma de folhetim entre 1830 e 1854 (CANDIDO, 2000a: 107). Tais números e datas sugerem a coincidência de três fatores primordiais para o estabelecimento do romance: as primeiras manifestações românticas<sup>13</sup>, o desenvolvimento de um jornalismo mais expressivo, e a chegada do exemplo francês ao Brasil. Cabe ainda destacar que, a partir do desenvolvimento de uma produção nacional mais relevante, diminuiu o número das traduções, o que indica que aquela

---

<sup>13</sup> Neste momento Antonio Candido não justifica a relação supostamente causal entre o Romantismo e o advento do romance no Brasil, mas encontramos algumas relações neste sentido em Afrânio Coutinho, que afirma que “o gênero ofereceu ao espírito romântico as melhores oportunidades de realização de seus ideais de liberdade e realismo – fosse na linha psicológica, histórica ou social, – além de proporcionar-lhe melhor atmosfera para o sentimentalismo, o idealismo, o senso do pitoresco e do histórico, e a preocupação social” (COUTINHO, 1969: 9-10). Ainda em Coutinho, temos outra associação importante entre a gênese do romance e o Romantismo, que segundo o autor, distinguiu-se também quanto à problemática dos gêneros: “À noção de gênero fixo, imutável, puro, isolado, correspondente a uma hierarquização social, o Romantismo começou a opor as ideias da possibilidade de mistura, evolução, transformação, desaparecimento dos gêneros, seu enriquecimento ou esclerose, o nascimento de novos, a concomitância de diversos numa só obra, abolindo, destarte, o espírito sistemático e absolutista que dominava a compreensão do problema, hodiernamente encarado – diga-se de passagem – através de uma visão antes descritiva e analista, sem a tendência à fixação de regras” (COUTINHO, 1972: 148). Sem esta flexibilização dos gêneros, não haveria espaço para o surgimento do romance, que relativiza as normas delimitadoras dos gêneros até então.

tomou o lugar destas e ainda que se tratasse de uma carência do meio CANDIDO, 2000a: 107).<sup>14</sup> Estas traduções, na maioria de títulos franceses, eram de romances aos quais se convencionou chamar de folhetinescos. E aqui cabe a pergunta de Candido, cuja resposta já supõe e com a qual as pesquisas de Marlyse Meyer vêm tanto a contribuir: “Quem sabe quais e quantos desses subprodutos influíram na formação do nosso romance? Às vezes, mais do que os livros de peso em que se fixa de preferência a atenção” (CANDIDO, 2000A: 108).

Dos romances mais anunciados e comentados pela imprensa brasileira no século XIX, a maior parte não coincide com os títulos hoje reverenciados como os mais expressivos do período. Aldo Sorani comenta, acerca da circulação dos folhetins franceses e ingleses também maciçamente publicados e republicados na Itália até a primeira metade do século XX:

Trata-se de escritores popularíssimos, autores de romances de folhetim e de aventuras, desconhecidos (ou quase) pelo público literário, mas idolatrados e cegamente seguidos pelo grande público de leitores que decreta as imensas tiragens e que nada entende de literatura, mas que quer ser interessado e apaixonado por sensacionais experiências criminosas ou amorosas. Para o povo, *são* esses os *verdadeiros* escritores; o povo sente por eles uma admiração e uma gratidão que tais romancistas mantêm de pé entregando a editores e leitores uma quantidade de trabalho tão continua e imponente que parece incrível e insustentável terem eles tanta força, não digo intelectual, mas física. (SORANI, Apud: GRAMSCI, 1978: 110)

Situação semelhante pôde ser observada no Brasil e no mundo, e isto porque os elementos de interesse na literatura variam de acordo com época,

---

<sup>14</sup> “Varnhagen, Joaquim Norberto, Justiniano José da Rocha, Pereira da Silva, Martins Pena, Magalhães, substituem as novelas traduzidas ou adaptadas do francês por composições originais onde se nota o balbuciar do romance histórico, da novela sentimental, da ficção voltada para o mistério, espécie de literatura de capa e espada de que Teixeira e Souza, que também foi poeta e cultivou o teatro, daria exemplo, com o desenvolvimento do drama apoiado na luta do bem contra o mal; (...) São os antecedentes da inauguração definitiva do gênero com Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, *O Filho do Pescador* (1843) e Joaquim Manuel de Macedo, *A Moreninha* (1844).” (COUTINHO, 1969: 9-10)

climas culturais e idiossincrasias pessoais (GRAMSCI, 1978: 96). Nem todos esses elementos são de ordem estética, mas também não são necessariamente não-artísticos. Na verdade, são esteticamente indiferentes, elementos extra artísticos, dados da cultura que devem ser valorizados a partir desta perspectiva. Nas palavras de Gramsci:

O fato de que isto ocorra, de que seja assim, é provado precisamente pela chamada literatura comercial, que é uma seção da literatura popular-nacional: o caráter “comercial” é dado pelo fato de que o elemento “interessante” não é “ingênuo”, “espontâneo”, intimamente fundido com a concepção artística, mas trazido de fora, mecanicamente, dosado industrialmente como elementos de “êxito” imediato. (GRAMSCI, 1978: 96)

É a partir desta perspectiva gramsciana, semelhante também a de Bakhtin, que entende que o texto artístico deve ser compreendido dentro do que o autor chama de “unidade diferenciada de toda cultura de uma época” (STAM, 1992: 75) que se dá a abordagem do objeto desta tese, que busca compreender o romance de folhetim pseudonímico de Nelson Rodrigues em sua inserção social, muito mais como um produto cultural do que a partir de um julgamento estético, dispensando inclusive discussões acerca do valor artístico de tais produções.

Entre 1857 e 1858, nos três maiores jornais do Rio de Janeiro – *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Comércio* – os escritores que figuravam com maior frequência nos anúncios de livrarias eram Alexandre Dumas, Eugène Sue, Paul de Kock, Balzac, Frédéric Soulié, Xavier de Montépin, Élie Berthet e Ponson du Terrail. Vários destes nomes também assinavam os folhetins veiculados por estes periódicos. Alguns deles, além de outras “celebridades oitocentistas” tais como Émile Richebourg e Octave Feuillet, são citados por Brito Broca como sendo os folhetinistas mais apreciados da época, lidos por muitos dos escritores românticos brasileiros (MÜLLER, 2010: 4-5).

O folhetim – tanto modo de veiculação quanto gênero ficcional – está no âmago das primeiras manifestações romanescas no Brasil:

Já que “nós macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mal, de ridículo e de grotesco” (Alencar, *Ao Correr da Pena*, 29/10/54), o tão mal afamado folhetim não podia faltar por aqui. Como não faltou. Basta um relance pela imprensa do século XIX para vê-lo, em todas as suas modalidades, tal e qual na matriz. (MEYER, 1998: 119)

Espaço rentável, uma vez que era garantia de vendas, assegurando uma clientela contínua e fiel, no Brasil, como na França, o folhetim acaba por tornar-se o arrimo do jornal. A recepção dos folhetins estrangeiros através de traduções abre espaço para a criação de uma literatura nacional e todo este processo está ligado a mercantilização da ficção e profissionalização do escritor:

Por volta de 1870, mesmo um escritor desconhecido poderia receber mais ou menos 70\$000 por mês pela tradução de folhetins do francês; um nome consagrado que produzisse originais brasileiros poderia ganhar 200\$000 por mês – ou seis vezes o salário de um professor de escola rural – o suficiente para que um Aluísio de Azevedo vivesse, nessa ocasião, exclusivamente de seus escritos. (HALLEWELL, 2005: 2011)

Sempre no encaixo de sua matriz, aqui o gênero nasce também sob a rubrica de “variedades” (MEYER, 1998: 127). Antes de significar o romance seriado dos jornais, “Rastrear as Variedades pela imprensa brasileira da primeira metade do século XIX significa ir ao encaixo das primeiras manifestações da ficção, como de um espaço livre à criação e à transformação do jornal” (MEYER, 1998: 127).

E se o romance e o romance folhetinesco no Brasil percorrem um caminho tão semelhante ao dos precursores franceses, cabe questionar até que ponto estes não terão sido apenas imitações e arremedos. Marlyse Meyer

acredita que não. Que, ao contrário, o exercício da escrita no território livre do folhetim – e do romance – ajudará os nossos primeiros ensaios de cultura a tomarem forma “soltando a língua e obrigando precisamente a não ficar só de olho em Paris” (MEYER, 1998: 152). Como um espaço aberto a tudo, o folhetim será um espaço potencial para a criação e para a experimentação, e, como já mencionado, será nele que encontramos algumas das primeiras tentativas da produção de uma literatura nacional (MEYER, 1998: 153). E é inscrito neste formato que encontramos as obras que figuram como as fundadoras do romance brasileiro: *O Filho do Pescador* (1843), de Teixeira e Sousa e *A Moreninha* (1844) de Macedo.

Em suas origens, os expoentes de nossa literatura brotavam nas famílias mais abastadas, e se ilustravam – geralmente estudando Direito ou Medicina – nas cidades grandes, como Rio de Janeiro, São Paulo ou Recife, ou ainda em Portugal. Destaca-se como uma grande exceção à regra Teixeira e Sousa, o “bom, simpático e infeliz carpinteiro de Cabo Frio” (CANDIDO, 2000a: 112). Menos considerado que seus contemporâneos pelos críticos da época e posteriores, por certo desdenhado em razão de suas origens que, por sua vez, também não eram compensadas por algum talento excepcional. Sua qualidade literária pode ser duvidosa, mas considerável é sua importância histórica.

por representar no Brasil, maciçamente, o aspecto que se convencionou chamar folhetinesco do Romantismo. Ele o representa, com efeito em todos os traços de formas e conteúdos, em todos os processos e convicções, nos cacoetes, ridículos e virtudes. (CANDIDO, 2000a: 112)

Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, considera *O Filho do Pescador* como o primeiro romance brasileiro. E são os romances folhetinescos franceses, ou, nas palavras de Bosi, “a sublitteratura francesa” que “no original ou em más traduções, vai sugerir a um homem semiculto, como Teixeira e Sousa, os recursos para montar as suas sequências de aventuras e desencontros” (BOSI, 1997: 112). Isto porque, segundo o crítico, com a ampliação do público leitor, que agora passa a incluir jovens, mulheres e



semiletrados, há um “nivelamento por baixo” para atender a demanda de entretenimento destes grupos (BOSI, 1997: 112). Como produto da cultura de massa, o folhetim visa a todo e qualquer indivíduo, indistintamente (SODRÉ, 1978: 19). Assim, o registro linguístico é simplificado para atender ao maior público possível. Além disto, são usadas “fórmulas” já consagradas pelo público e repetidas inúmeras vezes. No que Bosi chama de “ficção sublitéria de Teixeira e Sousa”, destaca o aspecto mecânico que nela assume a intriga:

Esta é a essência do folhetim (...). O prazer que vem da resposta é protelado, e, ao mesmo tempo, artificialmente excitado por um acúmulo de incidentes, cujo único fim é despertar a curiosidade misturada com um vago receio de desenlace trágico. Neste arranjo simplista, o sujeito – diria um “behaviorista” – se parece com uma caixa vazia: não sei o que há dentro dele, mas o que interessa é a sequência de fatos (...) O culto da peripécia em todos os romances de Teixeira e Sousa produz sempre a justaposição, único modo de levar adiante o romance: acidentes, reconhecimentos, avanços e retornos, até que o processo sature o autor e o leitor (...). É supérfluo acrescentar que acompanha o processo uma tipificação violenta dos seres humanos, divididos *a priori* em anjos e demônios, mocinhos e bandidos, necessários estes para a glória daqueles e aqueles para o fim exemplar destes. (BOSI, 1997: 113)

Contrariando a tradição crítica, Massaud Moisés nega a Teixeira e Sousa o mérito de inaugurador do romance brasileiro, com o seu *O Filho do Pescador*, que precede *A Moreninha* em doze meses:

Ora, a honrosa prioridade que os críticos e historiadores têm maquinalmente reafirmado, não resiste à análise. Se, por um lado, a cronologia depõe a favor de Teixeira e Sousa, a teoria dos gêneros literários desmente a falaciosa precedência, pois não se trata de romance, mas de novela, o artefato vindo a lume em 1843. (MOISÉS, 1984: 68)

Muito embora não fique claro a que teoria dos gêneros Massaud Moisés se refere, e que sua convicção acerca da controversa definição do gênero romance pareça no mínimo pretenciosa, cabe aqui expor os argumentos do autor para sustentar tal afirmação. *O Filho do Pescador* não seria um romance

não pelo número de páginas<sup>15</sup>, mas por sua estrutura linear, priorizando a peripécia em detrimento da prospecção, com ênfase nas ações e no suspense e apelo às coincidências (MOISÉS, 1984: 68). Ora, novamente encontramos argumentos claramente problemáticos, uma vez que desde os primeiros e mais consagrados romances folhetinescos, podemos encontrar a predominância da peripécia, a ênfase na ação e no suspense e apelo às coincidências. E em toda extensa revisão bibliográfica feita neste estudo até então, crítico nenhum sequer sugeriu a possibilidade de desconsiderar tais obras como romances. Vejamos, por exemplo, *As aventuras de Rocambole*, de Ponson du Terrail. As características apontadas por Massaud Moisés descrevem perfeitamente a série.

Afrânio Coutinho irá inúmeras vezes referir-se a *O Filho do Pescador* como uma novela, mas apesar disto, jamais entrará na polêmica de diferenciar a novela do romance ou justificar o uso do termo e, como maioria da crítica, considerará a obra o prelúdio do romance brasileiro. Afrânio Coutinho reconhece deficiências da obra do autor, cujas personagens são demasiadamente convencionadas, sem vida ou outra característica marcante que fuja do estereótipo encarnado pela personagem. Tais deficiências, porém, são justificadas e justificáveis pelas condições do autor: sua formação limitada, sua inexperiência e a falta de antecessores, de modelos, de bagagem cultural não apenas do autor, mas da própria nação.

Em 1844, ano seguinte à estreia de Teixeira e Souza com o *Filho do Pescador*, temos outro grande marco da gênese do romance brasileiro: *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Leitor de Eugène Sue (MEYER, 1996: 396), médico por formação, nunca exerceu a profissão, tendo se dedicado ao ofício de professor e político e à produção de vasta obra literária, que compreende mais de dezessete romances (BOSI, 1997: 143). Embora Macedinho, como era conhecido o romancista das famílias, não tenha o

---

<sup>15</sup> O número de páginas, aliás, de acordo com Massaud Moisés, em nada teria a ver com o gênero narrativo: “*A Moreninha* é romance, apesar de ser um magro volume; E *O Tempo e o Vento*, não obstante se espalhar por três tomos, é novela” (MOISÉS, 1984: 68).

mesmo poder de despertar a cólera da crítica encontrado em seu predecessor e contemporâneo Teixeira e Souza, também é certo que sua obra impeliu mais às críticas negativas do que à dileção. Curioso notar que a causa das críticas a ambos fundadores do romance brasileiro acaba se iniciando ou culminando nos mesmos argumentos: a crítica do emprego de diversos recursos muito característicos do romance-folhetim, quando não objetivamente a inferência à semelhança entre as obras brasileiras e os romances-folhetins estrangeiros.

Marlyse Meyer destaca que lá pelos idos de 1844 em diante, *A Moreninha* e as outras muitas obras que foram sistematicamente oferecidas ao público encontraram ampla recepção por toda uma geração de leitores que já estava em formação desde o princípio da década anterior, com as “moderníssimas novelas” – às quais Meyer chamará de novelas de “segundo time” e dentre as quais destacará como verdadeiros paradigmas *Oscar* e *Amanda* e *Sinclair das Ilhas* – esses já antigos produtos civilizatórios importados de Paris (MEYER, 1996: 293).

Candido afirma que certos autores parecem escrever em função de si mesmos, tendo o leitor como um acessório e procurando convertê-lo às suas visões do mundo, enquanto outros, em detrimento da mensagem, preocupam-se com a capacidade receptiva do leitor, procurando ajustar a obra à capacidade mental do público sem lhe fazer grandes exigências. A força destes escritores não reside na singularidade das ideias expressas, mas no fato do público encontrar em suas obras mais ou menos o que espera ou é capaz de esperar (CANDIDO, 2000a: 121). Tal característica se relaciona objetivamente com o formato, condicionado ao sucesso comercial, e este, por sua vez, condicionado à capacidade de envolver e “prender” o público. Portanto, o processo de criação está em grande medida relacionado à necessidade de cativar o público (FACINA, 2004: 8). Candido pontua que este não é um juízo de valor, uma vez que se pode identificar sem dificuldades grandes autores pertencentes a esta segunda categoria de escritores, como Balzac, Dickens ou Eça de Queirós. Por outro lado, também não é difícil perceber que as características deste tipo de escrita são absolutamente recorrentes em gêneros mais populares, como

o folhetim de capa-e-espada, a ficção novelesca, sentimental ou humanitária, que foi alimento principal do leitor médio do século XIX e serviu para consolidar o romance enquanto gênero de primeiro plano, tornando-o hábito arraigado, como hoje o do cinema ou radionovela, que o vão substituindo. (CANDIDO, 2000a: 121)

Segundo Candido, não poderíamos encontrar autor brasileiro do século XIX mais bem adaptado a esta categoria autoral que Joaquim Manuel de Macedo. Ajustado a esta via de fácil comunicação, o valor da sua obra é muito mais social, devido ao intento em transpor um novo gênero para a sociedade brasileira com uma identidade própria do que necessariamente valor literário (CANDIDO, 2000a: 122).

De acordo com Bosi, em todos os dezessete romances escritos após *A Moreninha*, prevalecerá uma mesma fórmula totalmente baseada no gosto importado e nos autores folhetinescos estrangeiros (Scott, Dumas, Sue etc) adaptados aos nossos contextos sociais (BOSI, 1997: 144).

Tanto a obra de Teixeira e Souza quanto a de Macedo, consideradas como os dois grandes marcos de nascimento do romance brasileiro, são claramente marcadas pelas influências do folhetim – tanto o *folhetim* como meio de produção e consumo, quanto o *folhetim* gênero ficcional, novelas de “segundo time”.

Ainda contemporâneo à enorme produção já em decadência de Macedo, aparecerá aquele que será o primeiro grande romancista brasileiro, mais importante ficcionista do Romantismo, pelo volume de sua obra, variedade de temas e estilo (MOISÉS, 1984: 89): José de Alencar. Nascido no Ceará em 1829, mudando-se para o Rio de Janeiro, cidade na qual completa os estudos secundários, para onde regressará após concluir a faculdade de Direito em São Paulo em 1850, José de Alencar inicia sua vasta obra como ficcionista – composta por 21 romances e novelas – em 1856, com a publicação de *Cinco Minutos* (MOISÉS, 1984: 88), folhetim publicado pelo *Correio Mercantil*.

O autor de *Iracema* era o editor-chefe do *Correio Mercantil* quando iniciou sua carreira literária com a publicação de *5 minutos*, em capítulos, em seu jornal, no curso do mês de dezembro de 1856. Em 1º de janeiro de 1857, continuou com a publicação de *O Guarani*, que teve um sucesso muito maior. (HALLEWELL, 2005: 212)

Alencar, como registrado em suas memórias, tem o romance folhetinesco estrangeiro como um elemento absolutamente presente em sua memória de leitor. Em *Como e porque sou romancista*, de 1873, recorda suas primeiras experiências de leitura, ainda na infância:

Contando como eram os serões da infância, Alencar informa-nos: “conforme o humor em que estava, minha mãe às vezes divertia-se logrando com histórias a minha curiosidade infantil; outras deixava-me falar as paredes e não se distraía de suas ocupações de dona de casa”. Que histórias seriam? Apenas as escassas obras do “repertório romântico”, como diz o ficcionista, que tinha à mão? “*Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina* e outros de que já não me recordo”. (MOISÉS, 1984: 99)

Alencar descreve emocionadas passagens de leitura durante a sua juventude, na forma de serão ou vigília, leitura coletiva mais comum até o século XIX e cuja imagem nos remete a tempos remotos. A cena que se segue faz parte de *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes:

Porque quando é hora de colheita, são recolhidos aqui em cestas, muitos ceifeiros, e há sempre alguns que podem ler; então um deles pega um livro em suas mãos, e mais de trinta de nós o rodeamos para ficar ouvindo com prazer tal que é como lançarmos fora mil cãs. (CERVANTES, 2004: 321)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Tradução da autora do original que se segue: “Porque, cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas”.

Quando mesmo nas aldeias mais remotas havia alguém que soubesse ler, ao anoitecer, ao retornarem os trabalhadores dos campos, mulheres, crianças e homens, reuniam-se junto ao fogo para escutar aquele que lê, enquanto mulheres teciam e homens faziam a manutenção das ferramentas (MARTIN-BARBERO, 2003: 159).

A cena que se segue é muito ilustrativa da presença do romance estrangeiro e do seu papel inserido no contexto das memórias do autor:

Não havendo visitas de cerimônia, sentava-se minha boa mãe e sua irmã D. Florinda com os amigos que apareciam, ao redor de uma mesa redonda de jacarandá, no centro da qual havia um candeeiro.

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costura, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra.

(...) Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.

Uma noite daquelas, em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

Com a voz afogueada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto, e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas. (ALENCAR, 1958: 125-155)

E ao longo de sua história como leitor, Alencar amplia suas referências, entre as quais inclui Eugène Sue, Arlincourt, Frédéric Soulié, Walter Scott e Fenimore Cooper, além de Dumas e Balzac:

Li nesse decurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugênio Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heroicos de Marryat. (ALENCAR, 1998: 54)

E de acordo com Candido, tais influências serão determinantes na realização da obra do autor como ficcionista:

O desejo de escrever romances veio em duas etapas a José de Alencar. Aos quinze anos, em São Paulo, ainda estudante de preparatórios, lendo Chateaubriand, Dumas, Vigny, Hugo, Balzac, imagina um livro que fosse, como o dos franceses, um “poema da vida real”. Aos dezoito, viajando pelo Ceará e observando as suas paisagens, sente o impulso de cantar a terra natal – “uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do *Guarani* ou de *Iracema*”. Scott, Cooper e Marryat seduzem-no então completamente, arrastando-o para linha da peripécia e da fuga ao cotidiano, que procura, durante quatro anos, exprimir n’*Os contrabandistas*, inacabado e infelizmente perdido. (CANDIDO, 2000a: 200)

E mesmo a ainda jovem produção folhetinesca nacional já passa a ser um elemento formador do José de Alencar leitor, que no mesmo *Como e porque sou romancista*, referiu-se ao já mencionado romance *A Moreninha*, de 1844, de Macedo, como sendo de grande repercussão e êxito junto a ele e aos colegas estudantes de direito em São Paulo (CAVALCANTE, 2005: 65-66).

Moisés destaca a referência direta de *Lucíola* à personagem de Margarida Gautier, protagonista do francês *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas (MOISÉS, 1984: 92), e, sobre os romances indianistas, o crítico afirmará que “na essência, Alencar foi, ou pretendeu ser, romancista histórico à Walter Scott; de onde a influência do ficcionista escocês, juntamente com Fenimore Cooper e Chateaubriand” (MOISÉS, 1984: 93)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Ainda sobre as influências estrangeiras sobre Alencar, temos a afirmação de Bosi, de que o romantismo do autor era, no fundo, ressentido e regressivo como o dos imitados e amados avatares Chateaubriand e Scott (BOSI, 1997: 152). Coutinho também versará sobre as leituras de Alencar, citando Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Victor Hugo, Scott, Cooper, Marryat, Arlincourt, Soulié, Sue e Macedo (COUTINHO, 1969: 242-243), os autores citados em *Como e porque sou romancista*.

Objetivamente, Sodré (1988) inclui Alencar na lista de nomes do período que importaram e adaptaram as receitas dos romances de folhetim europeus<sup>18</sup>, mas afirma que:

O fato é que, na obra de um mesmo escritor, podem-se encontrar textos consagrados como “literatura culta” e textos de natureza claramente folhetinesca ou “de massa”. O José de Alencar de *Senhora* não é o mesmo de *A viúvinha*, assim como o Machado de Assis de *Dom Casmurro* não é o mesmo de *Iaiá Garcia* ou *Helena*. (SODRÉ, 1998: 12)

E aproveitando a deixa de Sodré, falemos então de Machado de Assis, cuja ficção caracteriza-se como “o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira” (BOSI, 1997: 193).

Recorrentemente a crítica literária brasileira tem dividido a carreira de ficcionista do autor em duas fases distintas, sendo uma composta das primeiras obras, de tendência romântica, que enfeixa os romances desde *Ressurreição* até *Iaiá Garcia*, publicado em 1878, e a outra, com os romances da maturidade, de tendência realista, que se inicia com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, até o *Memorial de Aires* em 1908 (COUTINHO, 1969b: 137; MOISÉS, 1984: 392; D’ONOFRIO, 1990: 389). Sobre esta divisão, Moisés polemiza:

Divisão esclarecedora, e de certo modo valorativa, dado que a segunda fase engloba as obras mais acabadas do engenho de Machado de Assis, não espelha, porém, toda verdade. A rigor, se há predominância da pigmentação romântica nos livros iniciais, lá também se observam traços de heterodoxia, a revelar um temperamento que aderiu com reservas à estética romântica, e nele instilou a marca de inconfundível talento. (MOISÉS, 1984: 392)

---

<sup>18</sup> “E nesta linha enquadram-se romances de Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, que se tornaria uma espécie de fórmula para o autor; *O moço loiro*, *Vicentina*, *Nina*), Bernardo Guimarães (*O ermitão de Muquém*, *O garimpeiro*, *A escrava Isaura*, *O seminarista*), Visconde de Taunay (*O encilhamento*), Franklin Távora (*O cabeloira*), José de Alencar (*A pata da gazela*, *Encarnação*, *Diva*) e outros” (SODRÉ, 1988: 11).



Na mesma linha de Moisés também está D'Onofrio, quando afirma sobre Machado:

cavaleiro entre duas épocas – Romantismo e Realismo –, Machado não pode ser filiado a nenhuma escola literária, pois o verdadeiro gênio não segue, mas cria cânones estéticos. Se quisermos encontrar influências literárias que contribuíram para a formação do estilo e da mundividência machadianos, mais do que aos escritores filiados à moda naturalista, devemos recorrer aos humoristas ingleses Swift e Sterne, ao francês Voltaire, o mestre da ironia, ao caricaturista brasileiro Manuel Antônio de Almeida, cujo único romance, *Memórias de um sargento de milícias*, embora historicamente pertença à época do Romantismo, pode ser considerado realista antes do tempo, pois segue o filão da narrativa picaresca espanhola. (D'ONOFRIO, 1990: 389-390)

Marlyse Meyer, um dos principais nomes da nossa crítica quando o assunto é folhetim, dedica especial esforço no intento de traçar as marcas do gênero na formação de nossa ficção. Dentro de sua pesquisa, encontramos muito acerca de José de Alencar, o que não é especialmente inédito ou surpreendente, mas sobretudo acerca de Machado:

E o que Machado de Assis tem a ver com o folhetim?  
Ele, com certeza, não escreveu romance-folhetim.  
Mas não é ilícita a associação com o famigerado gênero, uma vez que Machado e a maior parte dos (bons) romancistas de seu tempo foram praticamente obrigados, depois da invenção de Girardin, a publicar a primeira versão das suas obras no formato folhetim. (MEYER, 1998: 19)

E a publicação no formato seriado não aconteceu apenas com as primeiras publicações, mas também com grandes obras da segunda fase, de acordo com a divisão traçada pelo próprio autor e endossada pela crítica. *Quincas Borba*, *Casa Velha* e *O alienista*, por exemplo, foram publicados em fatias quinzenais na revista feminina *A estação* (MEYER, 1998: 20).

Pense que, lá, o rei a reínda espírito a esse respeito. Como já disse, a severidade do clima exige uma grande temperança; ora, o brasileiro é naturalmente solto, e além disso respira em geral as leis da hygiene pública e da hygiene privada. Depois, nesse período do anno, evita o mais que lhe é possível a moradia na cidade velha e é aliada Estação que lhe serve de refugio. A epidemia, effluvia, é menos rigorosa ali e pode-se dizer que esseavalado fica isento da enfermidade.

E, ao contrario, é que vemos na cidade velha, e principalmente na vizinhança do porto? É ali que ficam o tuerado, e os casos de desentranque das membranas, os terríveis do rictus. É ali que se acumulam em casas insalubres os milhares de trabalhadores estrangeiros, especialmente portuguezes, que vem para o Rio de Janeiro com a mira no ganho. Esses desgraçados, torturados pelo demônio do ganho, desprezam as mais elementares prescripções da hygiene. O seu regimen é a mais triz e a mais insalubre entre elles que se encontram os habitantes de aliad.

Assombram a isso que a cidade se construiu de um modo deploável, que em certos lugares ha absoluta falta de aguas; que um dos meios de se verem livres de uma latrina, consiste simplesmente em enchê-la e alagand-a! Que admira pois que seja ali que a epidemia emerge principalmente a sua devastação e appareça todas as vezes que os codigos sanitarios se prestam? Similante estado de coisas, em todas cidades europeas, geraria immediatamente, não o esboço, mas certamente uma moléstia da mesmo genero, e typho ou qualquer outra.

(Continua)

Dr. C. CORREIA

### LITTERATURA

#### O ALIENISTA

DE ODD STANTON QUINCY EM UMA CASA DE CRISTO.

As chrisitas da villa de Ragunsky dizem que em tempos remotos vivia alli um certo medico, e

Dr. Simão Bacamarte. Filho da nobreza da terra e a maior das metades do Brasil, de Portugal e das Hespanhas. Estudou em Coimbra e Paris. Aos trinta e quatro annos regressou ao Brazil, não podendo el-rei alargar delle que ficasse em Coimbra, repellido a universidade, ou em Lisboa, expedido os negocios da monarchia.

— A sciencia, disse elle a Sua Magestade, é o meu emprego unico; Ragunsky é a minha universidade.

Dito isto, metten-se em Ragunsky, e estregou-se de corpo e alma ao estudo da sciencia, illudando os livres com as milicias, e demonstrando as theorias com cataplasmas. Aos quarenta annos casou com D. Evarista da Costa o Monarchismo, senhora de vista e cinco annos, viuvez de um joir de fôr, e não locuta nem sympathica. Um dos fillos della, rapaz de poucas perdas e Eterna, e não menos franco, admirou-se do sensillente esculto e dissolto. Simão Bacamarte explicou-lhe que D. Evarista possuía amplias physiologicas e matematicas de primeira ordem, dignas com facilidade, dentro regularmente, toda bon pates, e excelsa



Primeiro capítulo de *O Alienista*, em *A Estação*, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1881

Mas não apenas no formato de publicação residem as relações entre a obra machadiana e o folhetim. Sobre os romances conservadores da primeira fase, Schwarz aponta a questão do enaltecimento da família como paradigma social como sendo o foco. Isto, “apoiados na literatura francesa recente, de segunda”: “é provável, segundo J. M. Massa, que Machado tenha se apoiado nesta linha. Seria preciso pesquisar para localizar os possíveis empréstimos, sem o que esta exposição ficaria incompleta (SCHWARZ, 1977: 72).

Uma evidência da exposição de Machado a tais leituras é a recorrência destas obras sendo representadas no mundo ficcional do autor. São inúmeras as personagens leitoras das “moderníssimas novelas”. Tais personagens parecem se situar na fase de descoberta da excelência do mundo ficcional e representam uma classe média emergente de origem roceira, que procura se distrair e ilustrar. Leitores do já mencionado *Sinclair das Ilhas*<sup>19</sup>, aqui já mencionado, e tantas vezes retomado na obra machadiana:

Gente de poucas letras e vida pacata, que parece se ter fixado no primeiro deslumbramento literário, no primeiro e único “de romance” lido ou ouvido, o mesmo deslumbramento que permaneceu na memória de Alencar. Um romance que, tendo o prestígio do novo, do que vinha lá de fora, carregava temas e valores que permitiam identificações e aprendizagens. Livro-relógio, que marcava os momentos passados e pontuava o presente, na mesmice do conteúdo e diferença das situações. (MEYER, 1998c: 90)

Em *Helena*, a jovem personagem homônima se mostra uma entusiasta dessas “moderníssimas novelas”:

— Pensa que gastei toda a tarde em fazer crochet? perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.  
— Não?  
— Não, senhor; fiz um furto.  
— Um furto!

---

<sup>19</sup> A grafia do título varia, vezes aparecendo como *Saint-Claire*, vezes *Saint Claire*, vezes como o abrevilhado *Sinclair*, tratando-se sempre da mesma obra.

— Fui procurar um livro na sua estante.  
— E que livro foi?  
— Um romance.  
— *Paulo e Virgínia*?  
— *Manon Lescaut*.  
— Oh! exclamou Estácio. Esse livro...  
— Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.  
— Não é livro para moças solteiras...  
— Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. Em todo o caso, li apenas algumas páginas.<sup>20</sup>

Em contraposição à jovem Helena, temos a figura da matrona D. Úrsula, que reiteradamente lê seu exemplar de *Saint-Clair*.

Na seguinte manhã, Estácio levantou-se tarde e foi direito à sala de jantar, onde encontrou D. Úrsula, pachorrentamente sentada na poltrona de seu uso, ao pé de uma janela, a ler um tomo do *Saint-Clair* das Ilhas, enternecida pela centésima vez com as tristezas dos desterrados da ilha da Barra; boa gente e moralíssimo livro, ainda que enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo. Com ele matavam as matronas daquela quadra muitas horas compridas do inverno, com ele se encheu muito serão pacífico, com ele se desafogou o coração de muita lágrima sobressalente.<sup>21</sup>

D. Úrsula estava então na sala de costura, relendo algumas páginas do seu *Saint-Clair*, encostada a uma mesa. Do outro lado, ficava Helena, a concluir uma obra de crochet.<sup>22</sup>

Novamente, em *Quincas Borba*, teremos a imagem do velho que reiteradamente lê o seu tão estimado romance:

---

<sup>20</sup> Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente em folhetins, a partir de 06/08/1876, em O Globo. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm03.pdf> (acesso em 23/10/2011).

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Idem.

Logo que Rubião dobrou a esquina da Rua das Mangueiras, D. Tonica entrou e foi ao pai, que se estendera no canapé, para reler o velho *Saint-Clair das ilhas ou os desterrados da ilha da Barra*. Foi o primeiro romance que conheceu; o exemplar tinha mais de vinte anos; era toda a biblioteca do pai e da filha. Siqueira abriu o primeiro volume, e deitou os olhos ao começo do cap. II, que já trazia de cor.<sup>23</sup>

Imagem semelhante teremos também em *Casa Velha*:

A baronesa sentara-se de costas para uma das colunas, na cadeira rasa que lhe deram, ajudada pela neta, que a acomodou minuciosamente. (...)

— Sinhazinha, o livro? perguntou ela à neta.

— Está aqui, vovó.

— É o mesmo da outra vez, Nhâtônia?

Era a mesma novela que lera quando ali esteve um ano antes, e queria reler agora: era o *Saint Clair das Ilhas ou os Desterrados da Ilha da Barra*.<sup>24</sup> (ASSIS, 1994: 33)

*Sinclair das ilhas*, que aparece quase um cacoete narrativo<sup>25</sup>, foi certamente conhecido, lido e relido pelas “gentis leitoras” de Machado de Assis. Tal recorrência do aparecimento da obra na produção machadiana, nos permite ainda divagar sobre a leitura que o próprio autor teria feito dela, muito embora Sinclair não apareça nos levantamentos feitos pelos especialistas acerca da Machado, nas palavras de Meyer,

caso reconhecesse a sua dívida para com esses autores de segunda, se dívida houver, Machado não estaria em má companhia. Victor Hugo no prefácio a *Han d’Islande*, Balzac, tão aplicado em copiá-los nos seus romances de juventude (de jeunesse), Neval, Flaubert até

---

<sup>23</sup> Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente em folhetins, de 1886 a 1891, em *A Estação*. Publicado em volume pela Garnier, Rio de Janeiro, no mesmo ano de 1891, com substanciais diferenças com relação aos folhetins. O que aqui vai é justamente a edição em livro. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm07.pdf> (acesso em 23/10/2011).

<sup>24</sup> Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. Publicado originalmente em *A Estação*, de 15/01/1885 a 28/02/1886. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm06.pdf> (acesso em 23/10/2011).

<sup>25</sup> Além dos três romances mencionados, *Sinclair da Ilhas* irá figurar ainda em *O alienista*.

(vejam-se os souvenirs de seu amigo Maxime Du Campe) reconheceram o que deviam a Ducray-Dumisnil e congêneres.

Mas, indubitável, ainda que não figurasse na relação de livros da sua biblioteca, foi a marca *Saint-Clair das Ilhas* na obra de Machado. (MEYER, 1998c: 36)

Cabe aqui retomar a pergunta de Candido: “Quem sabe quais e quantos desses subprodutos influíram na formação do nosso romance?” (CANDIDO, 2000a: 108). A contar pela investigação das obras e influências de Teixeira e Souza, Macedo, Alencar e Machado, os grandes nomes da formação do nosso romance durante o século XIX, podemos acreditar que, antes das grandes obras da literatura universal, somos herdeiros diretos do romance folhetinesco, gênero por tanto tempo desprestigiado, mas que, hoje, reconhecido como fundador da nossa literatura brasileira, encontra seu lugar à luz da crítica contemporânea que reconhece que é à liberdade implícita ao gênero que devemos grande parte do crédito da construção de uma ficção com cores e cara brasileira.

José Paulo Paes destaca o papel da literatura de entretenimento na formação de leitores, a despeito do pouco valor que lhe possa ser atribuído:

Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento. (PAES, 1990: 37)

Sem a pretensão de julgar a qualidade estética destes trabalhos, uma vez que, se vários dos elementos implícitos ao gênero folhetim podem não ser considerados artísticos (tampouco não-artísticos, estando esteticamente mais para indiferentes, para elementos extra artísticos), como dados da cultura não devem ser negligenciados (GRAMSCI, 1978: 96). Novamente ressalto que este é um pressuposto relevante na abordagem desta pesquisa.

#### 1.4. SÉCULO XX

O folhetim nunca chegou a desaparecer no Brasil, podendo até hoje ser encontrado nas populares revistas femininas e nos formatos vendidos em banca, impressos em papel jornal. Sorani aponta que um aspecto que não deve ser negligenciado acerca da permanência do folhetim é a paixão do público: na França, berço do gênero, o público, considerado por alguns o “mais malicioso, crítico e *blasé* do mundo”, manteve-se fiel ao folhetim e aos romances de aventura. O público – composto tanto por burgueses, quanto pela classe trabalhadora – segue tendo necessidade de tais relatos emocionais e sentimentais, de tomar partido entre vilões e heróis como alimento cotidiano da fantasia, curiosidade e sentimentalidade (GRAMSCI, 1978: 11). Mesmo que sem toda força e relevância histórica do século XIX, o fluxo folhetinesco adentra o século XX, embora autores como Hallewell indiquem um declínio já a partir de 1885, quando começam a ganhar destaque as sensacionalistas notícias policiais. De qualquer modo, não se pode dizer que era um gênero em baixa, uma vez que o próprio Hallewell aponta que:

Alguns autores do começo do século XX (Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto) recebiam salários regulares dos jornais para os quais colaboravam. Quase todos os romances de Lima Barreto apareceram inicialmente em forma seriada, e *Clara dos Anjos*, o último, foi publicado em forma de livro somente em 1948, vinte e quatro anos após sua publicação na Revista Souza Cruz. O *Galo de Ouro*, de Rachel de Queiroz, foi publicado, pela primeira vez, em capítulos, na revista O Cruzeiro, em 1950, assim como *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, quatro anos depois. (HALLEWELL, 2005: 211)

Pesquisa de Raimunda Brito Batista em jornais de São Paulo do primeiro quarto do século XX (*Correio Paulistano*, *Jornal do Comércio* [Edição de São

Paulo] e *A Gazeta*) comprova que, perpassando todo o noticiário, reina ininterrupta a publicação do folhetim (MEYER, 1996: 361-370):

Como conclui a pesquisadora, nos três jornais paulistanos pesquisados o folhetim novecentista nunca foi abafado por uma atualidade rica em eventos com vistas transformadoras e revolucionárias: vimo-lo atravessar a Revolução Russa, greves de 1917 e subsequentes, revolta messiânica do Contestado, levantes, criação e repressão do partido comunista, instalação do fascismo, revolução de 1924, movimento modernista etc. (MEYER, 1996: 370)

Meyer aponta que, apesar do grande sucesso das histórias verídicas, como por exemplo o caso de Febrônio Índio do Brasil<sup>26</sup>, um grande sucesso do jornal *A Manhã*, em 1927, tão estarecedoras quanto um folhetim, o gênero ainda tinha seu lugar garantido nas publicações. O mesmo *A Manhã*, do caso Febrônio, em 1926 publicara os capítulos de *Crime e Castigo*. Consta inclusive que foi nesta ocasião que Nelson Rodrigues teve então seu primeiro contato com Dostoievski (MEYER, 1996: 371).

A semelhança do que observara Gramsci acerca dos jornais italianos, para induzir a leitura do jornal, era necessário publicar os populares folhetins. Eles e outro novo e possante chamariz, garantia de vendagem e lucro: as sensacionalistas notícias populares, já apontadas por Hallewell como concorrentes dos folhetins. Tratavam de notícias, em geral de crimes, que

---

<sup>26</sup> Febrônio Índio do Brasil confessou ter estrangulado, em 1927, o menor Almiro José Ribeiro, jogando o corpo da vítima num matagal. O acusado colecionava um grande rol de antecedentes que incluía passagens por fraude, pederastia e tendências homossexuais, tentativa de atentado violento ao pudor etc. Portador de um comportamento fora dos parâmetros estabelecidos como normais, Febrônio narrava ter visões que determinavam que tatuasse dez homens para seguir sua missão contra o demônio. Assim, tatuava suas vítimas com as iniciais D.C.V.V.I, letras idênticas a uma tatuagem dele próprio e que, segundo Febrônio, significavam "Deus Vivo" ou "Imana Viva". Religioso, o criminoso chegou a mandar publicar seu próprio evangelho, *As revelações do príncipe do fogo*. Febrônio foi considerado inimputável, por ser incapaz de entender o caráter ilícito de seus atos e internado no manicômio judiciário por mais de cinquenta anos, onde veio a falecer. (Fonte: <http://jus.com.br/revista/texto/1013/os-casos-de-pierre-riviere-e-febronio-indio-do-brasil-como-exemplos-de-uma-violencia-institucionalizada#ixzz2SpPRhEA3> – Acesso em 09/05/2013)



envolviam personagens anônimos e respondiam à curiosidade tanto do destinatário explícito do jornal burguês, quanto outra faixa de leitores, como os empregados daqueles, por exemplo. Tais notícias, cuja escrita obedecia a uma “folhetinização” dos fatos, um tratamento de *fait divers*, inauguradas pelo *Petit Journal*, acabaram sendo incorporadas por todos os grandes jornais por conta das grandes vantagens financeiras que representavam (MEYER, 1996: 370-371). E nisto, o não por acaso futuro escritor de folhetins, Nelson Rodrigues será mestre, tendo constantemente atuado tanto na reportagem policial, quanto contista, cronista e folhetinista e tantas vezes convenientemente cruzando os gêneros: as notícias eram frequentemente “romanceadas” e, conforme caíssem nas graças do público, se estendiam por vários capítulos com ares de folhetim<sup>27</sup> (situação muito bem representada em *O beijo no asfalto*, do próprio Nelson Rodrigues). Outras vezes as notícias viravam crônicas e, quando eram mera inspiração e perdiam o contato objetivo com a realidade, contos, como os *d'A vida como ela é...*. Os próprios romances incorporaram elementos do universo concreto, como lançamentos de cinema, tendências, modas, e a referência a figuras públicas da época. E isto não é exclusividade da parte menos prestigiosa de sua obra. O teatro rodrigueano recorre aos mesmo recursos: em *O beijo no asfalto*, o desonesto repórter Amado Ribeiro fazia referência ao colega de profissão do dramaturgo, o próprio Amado Ribeiro; e como esquecer o atropelamento pelo carrinho do então recém-lançado sorvete *Chicabon*<sup>28</sup>, de *Viúva, porém honesta*; ou a referência constante ao colega e amigo, o jornalista Otto Lara Resende, em *Bonitinha, mas ordinária*. A vida, a ficção e a notícia sempre se confundiram na obra de Nelson Rodrigues.

De acordo com Silvia Borelli,

---

<sup>27</sup> Marlyse Meyer aponta que, pelo tratamento dado por Nelson Rodrigues as notícias policiais, não era de se admirar que este, mais tarde, se tornasse um folhetinista (MEYER, 1996: 371).

<sup>28</sup> Lançado em 1942 (fonte: Folha de São Paulo online: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/comida/ult10005u355521.shtml> - acesso em: 08/05/2013)

Literatura de cordel, melodrama e romance popular ocupam, ainda na atualidade, espaços significativos no contexto cultural, conjuntamente a outras formas mais contemporâneas como romance policial, ficção científica, quadrinhos, fotonovelas, radionovelas e telenovelas. Consolidar outras histórias literárias pressupõe confirmar a articulação entre matrizes populares, manifestações da cultura de massa e elementos da cultura erudita. (BORELLI, 1996: 45)

Discretamente, o gênero tem sobrevivência e força no século XX. Conforme os folhetins escritos vão perdendo espaço para a televisão (e este é um espaço social que a leitura perde para os meios audiovisuais no geral, e não uma exclusividade deste ou daquele gênero escrito), suas fórmulas sobrevivem sendo incorporadas pelo cinema e, sobretudo pela TV, com as telenovelas e seriados. Porque

Por mais moderno que se pretenda ser, por mais distante que estejamos dos velhos tempos e temas do folhetim e do melodrama, parece que, para contar uma boa história televisiva, não há como escapar à receita salvadora: ganchos, suspense, chamadas, retrospectos, acaso, coincidências. E EMOÇÃO!!! Pois como diria Nelson Rodrigues-Suzana Flag: “Tem mau gosto, superexagero, os chavões dramáticos mais rombudos. Tudo sugere drama e conflito. E fala de mãe”. Por isso o gênero faria sucesso “mesmo daqui 2 bilhões de anos”. (MEYER, 1996: 235)

### 1.5. NELSON RODRIGUES

Uma das mais conhecidas máximas de Nelson Falcão Rodrigues é a afirmação de que “toda unanimidade é burra”. Ironicamente, o autor que durante grande parte da sua carreira foi tido como “maldito”, “pornográfico”, “tarado”, “obsceno”, entre tantos outros adjetivos que desqualificavam Nelson Rodrigues e sua obra, atualmente é uma unanimidade no meio acadêmico e teatral. Considerado o grande nome da dramaturgia brasileira, comparado a alguns dos maiores nomes da dramaturgia ocidental, como Samuel Beckett, Eugene O’Neil, Luigi Pirandello, entre tantos outros, décadas após a sua morte, Nelson Rodrigues continua sendo presença certa nos palcos e na academia brasileira e mesmo em outros países, com os mais diversos estudos em torno

de sua obra, e, em especial, de suas peças<sup>29</sup>. Nas palavras de Plínio Marcos, “até hoje se discute com grande paixão as peças de Nelson Rodrigues. Mesmo quando elas não estão em cartaz são discutidas. Com violência até. Isso é a glória”<sup>30</sup>. As palavras do dramaturgo, em entrevista dada junto a Nelson Rodrigues, portanto há mais de três décadas atrás, são hoje mais atuais do que nunca.

Como dramaturgo, Nelson Rodrigues fez uma carreira notável. O valor da sua obra teatral é indiscutível: densa, polêmica, muitas vezes até mesmo hermética e sofisticada. Sem dúvida, é a parte de sua obra de maior valor estético e literário e pela qual recebeu e ainda recebe o grande reconhecimento acadêmico, tornando-se conhecido como o artista que inaugurou a modernidade no teatro brasileiro. Ainda assim, o teatro nem sempre foi seu palco principal, e se podemos dizer que houve um, foi o jornal. A maior identificação do autor foi de fato com a profissão de jornalista – ofício que exerceu durante praticamente toda a vida, desde os catorze anos, quando iniciou sua carreira jornalística como repórter policial no jornal do pai, *A Manhã*, ao lado de ilustres colaboradores, como Monteiro Lobato.

---

<sup>29</sup> Podemos localizar, apenas neste programa, cinco dissertações ou teses acerca da obra do autor concluídas nos últimos oito anos. Todos os anos são lançadas no mercado editorial obras das mais diversas áreas versando sobre o autor. Podemos citar algumas das mais recentes, como Nelson Rodrigues: o fracasso do moderno no Brasil, do sociólogo Alexandre Pianelli Godoy, lançado em 2013 e os dois lançamentos de 2012, Nelson Rodrigues: o freudismo e o carnaval nos teatros modernos, de Victor Hugo Adler Pereira e Desvendando Nelson Rodrigues: vida e obra na televisão, de Alexandre Callari.

<sup>30</sup> “Nelson Rodrigues x Plínio Marcos: dois perdidos num teatro castigado”. Entrevista concedida pelos dois dramaturgos a Irineu Guimarães e JB Teixeira – Revista Manchete/RJ: 44-47, s/ data, arquivos CEDOC/Funarte.



Nelson Rodrigues na redação do *A última hora* – Arquivo público do estado de São Paulo – Memória pública

Leitor compulsivo e independente, Nelson Rodrigues, um mau aluno na escola, iniciou suas leituras na infância com a célebre *Tico-tico*, primeira revista destinada ao público infantil brasileira, fundada em 1905. A leitura amena foi superada rapidamente e substituída por qualquer coisa que lhe caísse nas mãos, indo de almanaque de xarope aos clássicos folhetins de jornal, bebendo das mesmas fontes que iniciaram seus já mencionados predecessores do século XIX, como narra Rui Castro:

Você chamaria essas leituras de sublitteratura, e das mais cabeludas: “Rocambole”, de Ponson Du Terail; “Epopéia de amor”, “Os amantes de Veneza” e “Os amores de Nanico”, de Michel Zevaco; “Os mistérios de Paris”, de Eugène Sue; “A esposa mártir”, de Enrique Pérez Escrich; “As mulheres de bronze”, de Xavier de Montepin; “O conde de Monte Cristo” e as infundáveis “Memórias de um médico”, de Alexandre Dumas pai; os fascículo de “Elzira, a morta-virgem”, de Hugo de América. (CASTRO, 2007: 29).

Os autores variavam, mas não o tema recorrente que relacionava o sexo e a morte nas intrincadas tramas que sempre traziam amores impossíveis, pactos de morte, pais cruéis, vinganças e mortes. Ainda nas palavras do biógrafo do autor:

Não que Nelson escolhesse esse gênero de histórias. Elas é que lhe chegavam mais facilmente às mãos. Tanto que, quando leu Dostoiévski pela primeira vez aos treze anos – “Crime e castigo” –, foi também em folhetim, e ele o leu com a mesma sofreguidão diária com que engolira “Elzira, a morta-virgem”. (...) Pois Nelson amamentou-se explicitamente com eles. (CASTRO, 2007: 30)

Nelson Rodrigues viveu intensamente as enormes transformações pela qual passaram as artes e a comunicação ao longo do século XX. Não apenas como leitor de *Tico-tico* e dos folhetins de jornal, mas ainda relacionando-se de perto com o cinema, a televisão e o rádio. Conta-se que já aos sete anos frequentava o cinema, expressão que tanto influenciou sua obra e posteriormente deu vida a várias de suas histórias através da inúmeras adaptações cinematográficas. Fonte de inspiração para o menino Nelson Rodrigues, a sétima arte ainda era uma grande novidade em 1919: “Foi com sua mãe e Mário Filho ao velho cine América, que até hoje existe na praça Saenz Peña” (CASTRO, 2007: 31). Tais referências explicam uma das histórias preferidas de Nelson Rodrigues, que aos oito anos, no segundo ano do primário, teria inaugurado “A vida como ela é...” com uma redação escolar que contava a história de um adultério seguido do assassinato da esposa adúltera pelo marido traído, que então se ajoelha e pede perdão (CASTRO, 2007: 24). Não é de admirar que antes dos catorze anos estivesse assumindo um posto no jornal do pai:

O jovem Nelson Rodrigues entrou pela primeira vez na redação do novo jornal de seu pai, “A Manhã”, na rua Treze de Maio, ao lado do Teatro Municipal. O dia era 29 de dezembro de 1925 e o nº 1 de “A Manhã” estava nas ruas, sendo gritado pelos pequenos jornaleiros (...). Nelson convencera seu pai a deixá-lo trabalhar como repórter de polícia, com salário de trinta mil réis por mês. Tinha treze anos e

meio, era alto para a sua idade, magro e com cabelos indomáveis, que lhe caíam em cachos sobre a testa. Precisou comprar calças compridas para impor respeito aos colegas, embora fosse filho do patrão. (...) Em 1925 nada mais natural. Exceto pelos redatores políticos e pelo editor da página literária, os repores policiais, mesmo mal pagos, eram as estrelas da redação. As matérias eram feitas na delegacia ou por telefone, mas, nos casos escabrosos, a “caravana” do jornal saía feito uma flecha, (...) julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e roupas do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado a mentir descaradamente. De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendoros de ficcionista. (...) Nelson não demorou a espantar os colegas (...) por sua facilidade para emprestar carga dramática aos toscos relatos próprios que os repórteres traziam da rua. (CASTRO, 2007: 45-47)

Trabalhando como repórter policial do *A Manhã*, e, posteriormente, do *Crítica*, ambos jornais do pai, Mário Rodrigues, Nelson seguia os padrões do jornalismo de sua época, inspirado nas práticas francesas: linguagem subjetiva, carregada de adjetivos para descrever pessoas, lugares e ocasiões, manchetes acompanhadas por vários pontos de exclamação, notícias sensacionalistas. Era uma época de excessos, de “tintas carregadas” na linguagem e nos conteúdos (RISSARDO, 2011, 90), inspirado no jornalismo francês<sup>31</sup>. Nesta época, crimes hediondos, pactos de morte, raptos misteriosos e escândalos de toda ordem são a grande atração do jornal. Esta espécie de notícia folhetizada chegará ao Brasil e se constituirá como um fecundo terreno para o jovem Nelson Rodrigues. Neste momento a credibilidade dos fatos apurados tinha o mesmo valor de fofocas e boatos, como conta Ruy Castro:

Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia, a mentir descaradamente

---

<sup>31</sup> Em 1866, na França, o *Le Petit Journal*, mais barato e popular dentre os jornais franceses, lança um suplemento semanal ilustrado e colorido, privilegiando, além do folhetim, o *fait divers*, ou seja, “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens” (MEYER, 1996: 98).

(...). De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendoros de ficcionista. (CASTRO, 2006: 47)

Nelson Rodrigues, assim como a maioria dos seus pares na década de 1920 buscava no *fait divers* uma fonte de inspiração para suas reportagens e, posteriormente, de seus contos e romances. Quanto mais extravagante e assustadora a notícia, maior a probabilidade de melhorar as vendas do jornal.

Ávido leitor dos romances folhetinescos como os Eugène Sue, Xavier de Montépin, Alexandre Dumas e Ponson du Terrail, era de se esperar que a linguagem rodrigueana seja carregada pelas características deste tipo de narrativa, que se apresenta tanto como jornalista, até quando o próprio se torna folhetinista: lugares-comuns melodramáticos, adjetivação excessiva, metáforas exageradas e hipérboles, tudo comover e chocar o leitor. Assim sendo, o jovem Nelson Rodrigues muito em breve se destacará entre os colegas de profissão, “por sua facilidade para emprestar carga dramática aos toscos relatórios que os repórteres traziam da rua” (CASTRO, 2006: 47):

Sem dúvida, o caráter impactante dos temas abordados e a combinação de amor e morte típicos do *fait divers* serão perpetuados nos contos de *A vida como ela é...*, assim como algumas características de apresentação dos textos, que serão elucidadas a seguir. No entanto, é importante destacar o contraste entre a forma marcadamente “folhetinesca” das matérias jornalísticas de Nelson e a maneira enxuta com que ele viria a construir, posteriormente, sua narrativa assumidamente ficcional, costurada no discurso direto e alinhavada em períodos curtos, muito embora o narrador eventualmente lance mão de expressões flagrantemente opinativas e subjetivas. (RISSARDO, 2011: 109)

A partir de então, Nelson Rodrigues traçou uma carreira que se constituiu como o retrato das grandes transformações pelas quais passaram os veículos de comunicação durante o século XX. Esteve presente no jornalismo impresso – tanto jornais quanto revistas de grande expressividade – como repórter, crítico, cronista esportivo, cronista comportamental, contista e folhetinista; associou-se ao rádio, que veiculou seus contos e folhetins; esteve presente na

televisão desde seus primórdios como autor de novelas, comentarista esportivo, apresentador e entrevistador; teve presença marcante no cinema e na televisão com as incontáveis adaptações de seus textos (SOUZA, 2006: 6). Desta maneira, Nelson Rodrigues sempre teve a sua carreira ligada aos modernos veículos de comunicação de massa e foi através deles que ganhou o reconhecimento do grande público, e mesmo em sua obra teatral há grandes influências de gêneros mais populares, como o jornal e o cinema.

Herdeiro do que Rissardo (2011: 5) chamará de uma tradição de excessos na literatura, Nelson Rodrigues nunca temeu a repetição e, das peças aos folhetins, passando pelos contos e crônicas, o grande tema foi sempre a dissolução das relações familiares e o caráter transgressor dos relacionamentos afetivos. Paixões proibidas e/ou incestuosas, crimes passionais e adultérios são recorrentes e, revelam na sua constituição a tensão entre aspectos eruditos e populares:

A dimensão dionisíaca pode ser facilmente observada no conjunto da obra rodrigueana, que engloba a copiosa criação de textos jornalísticos, peças teatrais, romances, contos, crônicas esportivas, memórias e até correio sentimental. Os excessos de todo tipo encontram nas páginas do drama e da prosa de Nelson Rodrigues um meio natural de emergência: paixões avassaladoras, desejos irrefreáveis, loucura, embriaguez e mortes violentas habitam permanentemente o imaginário rodrigueano e convidam o leitor a um desconfortável e ao mesmo tempo instigante passeio pelo lado selvagem e hediondo da vida. (RISSARDO, 2011: 13)

E o resultado disto é o que Rissardo chamará de *Poética do Excesso*, elemento que enriquece a narrativa rodrigueana ao possibilitar seu trânsito entre a farsa e o drama, o sofisticado e o grotesco, a mentira, a verdade e o engano, o trágico, o cômico e o irônico. E utilizando-se do trágico e do kitsch, com grande habilidade técnica, Nelson faz com que todos esses elementos, apesar recorrência, sejam de certa forma singulares e, ao mesmo tempo, pareçam universais (RISSARDO, 2011: 17).



Enquanto o seu teatro é esteticamente sofisticado e constituiu-se como o espaço no qual o autor buscava conscientemente se afirmar como intelectual, o restante da sua produção – trabalhos voltados a sua subsistência – atendiam aos interesses de mercado, procurando contemplar as massas e, portanto, sendo genuinamente de gosto popular. Ainda assim, permanecem seus grandes motes e temas, apresentados de forma mais digerível pelo grande público.

#### Sobre os folhetins pseudonímicos

ele justifica seu uso desabusado de um arsenal de clichês do mais puro melodrama: "Não me arrependo. Por isso mesmo é que existe em toda a minha obra uma coisa que me deu plasticidade, me deu uma segurança técnica que eu não teria se não tivesse feito *Meu destino é pecar, Núpcias de fogo, Escravas do amor, A vida de Suzana* Flag. [...] [o folhetim] pode ser bonito, pode ser poético, como a obra mais hierática, ouviu?" (ALMEIDA, Abílio Pereira de et al. Depoimentos V. 1981). (NUNES, 2005)

Luiz Arthur Nunes afirma que, ao explorar um enorme repertório melodramático, Nelson Rodrigues estaria “comungando dos mesmos valores culturais do povo brasileiro, capturando-lhe a carne e o espírito”. E, assim, dando um “tapa com luva no autoritarismo do *establishment* intelectual” (NUNES, 2005).

Descaradamente, após os anos 50, Nelson Rodrigues haveria de assumir uma postura anti-intelectual, alardeando sua suposta ignorância aos quatro cantos. Na década de 40, porém, sobretudo após o seu reconhecimento nacional com *Vestido de Noiva*, o jovem dramaturgo buscava ser aceito como um intelectual sério, citando Shakespeare, Ibsen e Pirandello com a maior naturalidade (CASTRO, 2007: 177). Escrever folhetins populares não contribuiria em nada com este almejado reconhecimento. Deste modo, quando por ousadia e, sobretudo, necessidades econômicas – se *Vestido de Noiva* trouxe o tão almejado reconhecimento, o mesmo não pode ser dito acerca de seu retorno financeiro – Nelson Rodrigues se ofereceu a Freddy Chateaubriand para escrever um folhetim, optou pelo uso de pseudônimo.

Assim nascem os pseudônimos femininos de Nelson Rodrigues. Seu primeiro folhetim foi *Meu destino é pecar*, que se estendeu de 17 de março até 17 de junho de 1944 (SOUZA, 2006: 57), publicado em *O Jornal*, veículo às vésperas de extinção, “segurando-se em três mil exemplares por dia e incapaz de vender espaço até para os anúncios funerários” (CASTRO, 2007: 185). Ainda nas palavras de Ruy Castro, “quando os jornais se viam em tal situação, a solução era infalível: soltar um folhetim, daqueles bem escalafobéticos” (idem). Sendo um “autor sério”, Nelson Rodrigues prefere não associar sua imagem ao gênero folhetinesco – visto ainda hoje como subliteratura, como um gênero inferior – e optou então pelo uso de um pseudônimo. Porém esta não foi a única justificativa para tal escolha: optou por um pseudônimo feminino, almejando a identificação com as mulheres – grande público leitor dos folhetins – e ainda por um nome estrangeiro, com um apelo comercial maior. Freddy Chateaubriand, dono do jornal, “achava que deveria ser um nome inglês – se fosse brasileiro, ninguém leria” (idem). Esta foi a gênese de Suzana Flag, um grande sucesso editorial. Em menos de quatro meses, a tiragem de *O Jornal* subiu dos três mil exemplares para quase trinta mil exemplares (ibidem: 186), e, publicado no formato de livro pelas *Edições O Cruzeiro*, *Meu destino é pecar* vendeu mais de trezentas mil cópias até 1946 (ibidem: 187), o que constitui uma marca vultosa para o mercado editorial mesmo nos dias de hoje.

Ainda em 1944, Nelson Rodrigues escreve o segundo folhetim de Suzana Flag, *Escravas do amor*, publicado em *O Jornal*, entre os dias 25 de junho e 26 de setembro. Em 1946, surge o terceiro folhetim sob a alcunha de Flag, o “romance autobiográfico” *Minha vida*, publicado mensalmente pela revista *A Cigarra*, entre julho de 1946 e fevereiro de 1947. Em 1948, se inicia *Núpcias de fogo*, o quarto folhetim de Suzana Flag, publicado em *O Jornal*, entre os dias 4 de agosto e 12 de setembro de 1948, tendo permanecido inédito no formato de livro por quase 50 anos (SOUZA, 2006: 57). Em julho de 1951, estreia *O Homem Proibido*, o quinto folhetim escrito sob a alcunha de Suzana Flag (ibidem: 59).

Myrna, segundo pseudônimo de Nelson Rodrigues, nasce em 1949, em *O Diário da Noite*, com a coluna *Myrna Escreve*, na qual “a autora” ajuda

leitoras aflitas com problemas sentimentais entre março e outubro. Uma seleção desta coluna foi publicada em livro pela *Companhia das Letras* em 2002 sob o título *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*. No mesmo ano de 1949, “Myrna” também publicou o folhetim *A mulher que amou demais*, que teve sua primeira publicação em formato de livro em 2003, também pela *Companhia das Letras* (ibidem: 58).

Ainda na década de 50, após o último folhetim lançado sob a autoria de Suzana Flag, Nelson Rodrigues lança mais dois romances-folhetins, agora assinados com seu próprio nome: *A Mentira*, veiculado de forma seriada no *Jornal da Semana Flan*, em 1953, e *Asfalto Selvagem: Engraçadinha seus amores e seus pecados*, impresso em um caderno à parte no *Última Hora* em 1959 (ibidem: 52), adaptado para o cinema em 1981 com direção de Haroldo Marinho Barbosa e tornado conhecido do grande público contemporâneo por meio da adaptação televisiva realizada pela Rede Globo na década de 90.

Foram estas obras que – veiculadas pelos jornais e tendo as massas, e não as elites culturais, como público-alvo – renderam a Nelson Rodrigues maior popularidade e também retorno financeiro, a possibilidade de ter algum conforto material.

Uma das grandes críticas à cultura de massas feita por pensadores como Morin, Adorno e Arendt é a lamentável constatação de nunca terem sido produzidas pelo povo, mas para o povo por outra classe social:

a indústria cultural, como toda indústria, é um sistema que não se articula a partir do consumidor (no caso, a partir das relações concretas entre os homens na sociedade), mas em função de um público massa, abstrato, porque homogêneo, nivelado a priori pelas instituições que produzem e difundem as mensagens. (BOSI, 2008: 72)

Acusação certamente verdadeira, mas não em termos absolutos. Não podemos olhar a trajetória de Nelson Rodrigues, por exemplo, sem relativizá-la. Pois se por um lado conheceu e relacionou-se com os poderosos, nunca

deixou de se identificar com o povo. Desde seu gosto popular – que ia de folhetins baratos até Cauby Peixoto – até sua própria condição de trabalho. Simone Weil diria que não existe autêntica poesia popular que não seja marcada pelo cansaço (BOSI, 2008: 18) e certamente os folhetins rodrigueanos carregam esta marca, como conta Rui Castro acerca da condição do autor no ano de 1948: “Os leitores pareciam não se cansar de ‘Suzana Flag’ – Nelson é que já não a tolerava mais. Estava com a cabeça definitivamente no teatro, mas precisava continuar escrevendo folhetins para sustentar-se” (CASTRO, 2007: 219). Trabalhador árduo, Nelson Rodrigues dividiu-se entre vários empregos e era conhecido como sovina, com seu terno gasto, a escrita sem margens para economizar papel e as moedas contadas no café. Mais do que avarento, Nelson Rodrigues era um homem que conhecia a necessidade e sabia o valor do trabalho e do dinheiro.

Nelson Rodrigues, aliás, teve, como já mencionado, uma permanente ligação tanto com a cultura popular – recriando histórias coletadas na observação da vida suburbana e incorporando elementos do imaginário do povo, como por exemplo a zona do cais do porto recifense, prostíbulo onde se iniciou sexualmente e cenário de inspiração de *Senhora dos Afogados* –, quanto com a cultura de massa – rememoremos as tantas personagens descritas em suas semelhanças com artistas de cinema, ou ainda o acidente com o carrinho de *Chicabon de Viúva, porém honesta* –, que influenciou toda sua obra, incluindo o seu teatro. Não podemos esquecer que, por trás gênero folhetim, e mesmo de Myrna e Suzana Flag, está Nelson Rodrigues, e um olhar mais cuidadoso não deixará de encontrá-lo, com sua complexidade e suas marcas bem características diluídas em meio às fórmulas pré-estabelecidas deste gênero “menor” tão popular na cultura brasileira. Na orelha de *Escravas do Amor*, Ruy Castro comenta que a:

delícia do livro é o seu sabor tipicamente anos 40: os trajes de banho são maiôs de borracha ou sarongues, as mulheres usam cinta, combinações e meias, e um beijo na boca significa um compromisso eterno. Mas não se iluda: a inocência é só aparente. Por trás da moral de ferro que sufoca os personagens, respira-se o tempo todo a

violência e as obsessões sexuais das narrativas de Nelson Rodrigues. (CASTRO, in: RODRIGUES, 2001)

Nelson é um autor popular, devorado pelas massas e exaltado pela academia e pela crítica teatral, hoje tendo inclusive quem se debruce sobre esses romances que ficaram por tanto tempo empoeirados<sup>32</sup>, e, talvez mais do que esquecidos, convenientemente escondidos pelo seu caráter popularesco. São estes folhetins, escritos “de mulher para mulher”, releituras datadas dos bons e velhos contos de fadas, frutos da dicotomia entre o autor culto e o popular, o literato e o trabalhador, a escrita como espelho e como denúncia, o feminino e o masculino, os objetos das interpretações que se seguem.

---

<sup>32</sup> Destaque para a tese de doutorado de Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire de Souza, intitulada *Nelson Rodrigues – Inventário Ilustrado e Recepção Crítica Comentada dos Escritos do Anjo Pornográfico*, de 2006, *Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas*, de Sandra Maria Pastro, de 2008, e *Nelson Rodrigues e a hipérbole do banal*, de Agnes Rissardo, 2011.

## 2. A “GENTIL LEITORA”: O PÚBLICO DO ROMANCE DE FOLHETIM

*A história diz apenas o que faz a humanidade;  
o romance diz o que ela espera e o que sonha.*  
(GIRARDIN, Apud: ROBERT, 2007: 22)

Neste capítulo busca-se compreender quem é o público do romance de folhetim e, mais especialmente, destes folhetins escritos por Nelson Rodrigues em meados do século XX, passando pelos romances fundadores, em especial Alencar e Machado. Isto, porque, como postulam Bahktin e ainda os teóricos da Estética da Recepção<sup>33</sup>, a elocução artística consiste num meio-termo entre o texto em sua materialidade e um leitor, de quem a concretização da obra é dependente e cuja compreensão receptiva é almejada e antecipada (STAM, 1992: 13).

O folhetim é tido como uma leitura fundamentalmente feminina. De acordo com Borelli (1996), no século XIX, “a constituição de um novo modelo de produção e consumo permite que a atenção do emergente público receptor – principalmente o feminino – fosse dirigido para temas como moda, assassinatos, histórias românticas e o folhetim” (BORELLI, 1996: 56). “Desde os primórdios das publicações no país, em meados do século XIX, essa leitora, tida como pouco interessada em política, ciência e arte, era o alvo dos editores dos jornais como potencial consumidora de uma ‘literatura amena’” (RISSARDO, 2011: 120)

O folhetim surge em terras brasileiras como uma leitura para moças da burguesia e constitui uma mudança relevante, uma vez que até o princípio do século XIX, as mulheres não faziam parte dos grupos alfabetizados e, portanto,

---

<sup>33</sup> Principais autores da Estética da Recepção, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser partem do pressuposto de que o texto só se materializa a partir da atuação do leitor. Entretanto, enquanto para Jauss o texto se baseia no momento histórico – a historicidade literária – para Iser, o texto apresenta uma estrutura apelativa que corrobora para o efeito e reação do leitor frente à obra.

com acesso à leitura. O iletramento das nossas mulheres foi inclusive motivo de espanto registrado pelos viajantes que por aqui passavam, como citam Lajolo & Zilberman, em *A Formação da Leitura no Brasil*:

Desde a chegada da Corte ao Brasil tudo se preparara mas nada de positivo se fizera em prol da educação das jovens brasileiras. Esta, em 1815, se restringia, como antigamente, a recitar preces de cor e a calcular de memória sem saber escrever nem fazer as operações. Somente o trabalho de agulha ocupava seus lazes, pois os demais cuidados relativos ao lar são entregues às escravas. (DEBRET, Apud: LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 241)

No século XIX a condição feminina mudará, uma vez que a mulher passa não apenas a ser leitora, mas o público alvo de uma produção específica. De Alencar e Machado, passando por Nelson Rodrigues e chegando aos contemporâneos folhetins televisivos, o público-alvo, as grandes consumidoras do gênero sempre foram as mulheres. No Brasil, só a partir do século XIX, após a proclamação da Independência, que motiva um projeto educacional no qual se insere, ainda que precariamente, a instrução feminina, é que, como já acontecera na Europa, a presença feminina passa a fazer parte do mundo das Letras (LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 240). Como o próprio romance, a ideia de educação feminina data deste período de formação de uma sociedade burguesa, que assume como relevante o papel de ensinar a mulher para assumir as funções domésticas necessárias neste novo contexto, sobretudo no que se refere à criação dos filhos (LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 237). No Brasil, a tendência chegou através de Plancher, editor francês aqui radicado e o primeiro a conceber um periódico especialmente dedicado a elas: *O Espelho Diamantino*, periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas concebido para as senhoras brasileiras, que circulou no país entre 1827 e 1828. Já na segunda edição de *O Espelho* encontramos menção ao famigerado *Sinclair das Ilhas ou os Desterrados da Ilha de Barra* (MEYER, 1998: 144).



Primeira edição de *O sexo feminino*: ideias progressistas, folhetins e tradição – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Retornando ao período de formação do romance brasileiro para então chegar aos folhetins rodrigueanos e agora, em especial, ao seu público leitor, observemos então o mais consagrado dos autores do período, Machado de Assis. Boa parte dos contos e romances de Machado foram publicados em veículos destinados às famílias e às mulheres, como *A Estação*, quinzenário carioca de modas do século XIX, que entre moldes e figurinos publicou *O alienista*, *Casa velha* e *Quincas Borba*, tendo em Machado de Assis um dos seus mais assíduos colaboradores (MEYER, 1998: 31). Foram inúmeros periódicos destinados à recreação das jovens senhoras e suas famílias. Semanal, quinzenal ou tri semanal, abundante em ilustrações, voltado ao divertimento e instrução, destina-se ao mesmo público ideal de folhetins e crônicas: a “gentil leitora” (MEYER, 1998: 143).





*A estação: jornal ilustrado para família, edição de 31 de dezembro de 1881, no qual circulou o oitavo capítulo de O alienista – Hemeroteca da Biblioteca Nacional*

Sobre as mulheres do início do século XX, Perrot afirma que leem pouco os jornais diários, voltados essencialmente para política e com um público predominantemente masculino, mas se apoderam das colunas dos folhetins. Em pesquisa de Thiesse<sup>34</sup>, realizada durante 25 anos de sondagem destas leitoras dos anos 1900, foram colhidas felizes memórias destas que liam escondido à luz de um abajur ou em seus quartos com um prazeroso e persistente sentimento de culpa (PERROT, 2008:33).

<sup>34</sup> Anne-Marie Thiesse é uma historiadora francesa e diretora de pesquisa do Centro Nacional de Pesquisa Científica desde 1991. Sua pesquisa é tem como temas a nação, os regionalismos e a cultura nacional (especialmente literária).

Morin afirma a predominância deste público na cultura de massas, em especial ao que se refere à imprensa, que, segundo ele, desenvolveu uma imprensa feminina, enquanto – salvo exceções isoladas – não desenvolveu uma masculina. Mesmo a grande imprensa chegaria a ser predominantemente mais feminina que masculina, se considerarmos o lugar dado aos temas sentimentais (MORIN, 2009: 39). Morin ignora o fato de que, se se desenvolveu uma “imprensa feminina” é porque não existiria uma imprensa que contemplasse a todos, mas sim uma imprensa que, supostamente neutra, contemplava essencialmente o público masculino, uma vez que não abordava assuntos pertinentes àquela que era a limitada esfera feminina: o ambiente privado, a vida doméstica e, claro, as emoções. Por uma questão de imposição social, política e economia eram assuntos que pouco diziam respeito a mulheres que ainda não se inseriram no mercado de trabalho e tem seu mundo restrito fundamentalmente ao ambiente doméstico. Assim como no caso da história, a partir do século XX, surge a necessidade de se reescrever a história das mulheres porque as perspectivas de até então escreviam uma história essencialmente masculina, surge a necessidade de uma imprensa feminina. Assim, no início deste século, a mulher se tornará um público particularmente relevante para a indústria cultural. Sobre esta, sabemos que é em torno da mídia que giram as mídias de massas atuando no desenvolvimento ou consagração de modelos. De acordo com Ecléa Bosi, Morin chama a atenção para a estratificação de novos públicos no século XX, sendo estes: infantil; infanto-juvenil; juvenil; feminino; e estudantil (BOSI, 2008: 67). Morin aponta ainda que a homogeneização procura se fixar em algumas tendências dominantes acerca de idade, gênero e classe social: jovem, feminino e classe média (BOSI, 2008: 68). Andreas Huyssen, no ensaio *A cultura de massa enquanto mulher: o outro do modernismo*, destaca a posição dos intelectuais modernistas como Morin, que definem a cultura de massa, bem como a própria massa, como como feminina. Neste sentido, a produção e os significados da cultura de massa estaria relacionado às mulheres, novas consumidoras destes produtos de imprensa. Emma Bovary deslumbrada com seus romances, apresentada como uma leitora simplória de literatura barata, encarna aquilo que é abominado. Esta é uma visão já superada na contemporaneidade, já

que, como afirma Huyssen, a atribuição do feminino à cultura de massa sempre esteve relacionada a exclusão das mulheres da suposta alta cultura. Além do mais, linha divisória entre arte e cultura de massa torna-se cada vez mais difusa e difícil de ser identificada (HUYSEN, 1997: 43). Não podemos também desconsiderar o simplismo da organização destes modelos, nem deixar de atualizar tais visões. A pesquisa de Morin, por exemplo, data de 1962. De lá pra cá, houve um considerável aumento da imagem masculina figurando nos anúncios e no cinema. A relação entre o feminino e a cultura de massas tem sido redefinida com distinções mais precisas, incluindo a fundamental distinção entre o conceito histórico de feminino e a mulher de carne e osso. Críticas recentes não deixam de apontar tendências sexistas nos discursos políticos, psicológicos e estéticos ao descrever as culturas de massa e a própria massa como femininos enquanto a suposta alta cultura permanece como um domínio masculino (PASSERINI, 1994: 325-326). De qualquer modo, também não podemos ignorar a existência do fenômeno da “cara leitora”: as mulheres foram e continuam sendo o primeiro público-alvo do gênero folhetinesco:

A literatura, já beneficiada com as modificações impostas ao sistema educacional, sofre alterações também em virtude da emergência simultânea do público feminino, representado pelo contingente de leitoras, obrigadas a ficar em casa, pois era-lhes vedada a atividade pública. Aumenta com isso o número de obras em prosa, de consumo mais fácil que os textos em verso, sobretudo os de tendência épica, como eram as expressões da Renascença; aparecem gêneros originais, de trama prolongada e atraente como o romance e o folhetim priorizam-se enredos romanescos e de aventuras (...); enfatiza-se a apreensão dos comportamentos a partir de um ângulo interno, gerando a narrativa psicológica e valoriza-se a personagem feminina como protagonista de grandes amores. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 237)

As colocações de Morin induzem à crença de que a predominância do público feminino como consumidor dos produtos da cultura de massa e, mais especialmente leitor do romance de folhetim, é uma construção, um plano forjado nas entranhas capitalistas para distribuir os produtos desta indústria cultural. Ledo engano, uma vez que podemos rastrear na história que a imagem da mulher leitora é predominante mesmo antes da Revolução

Industrial e da formação de uma cultura de massas. Chartier relata que já na iconografia de leitura do século XVIII as imagens são não apenas predominantes, mas exclusivamente de leitoras e seculares – contrapondo-se ao século anterior, no qual as imagens quase em sua totalidade retratavam leitores homens e religiosos, como os eremitões e filósofos de Rembrandt, que se isolavam da sociedade para meditar sobre seus livros (CHARTIER, 1989: 147).



*Mulher lendo*, 1775-1780. Pierre Augustin Thomire (França, 1732-1799)



*Madame de Pompadour, 1759. François Boucher (França, 1703-1770).*

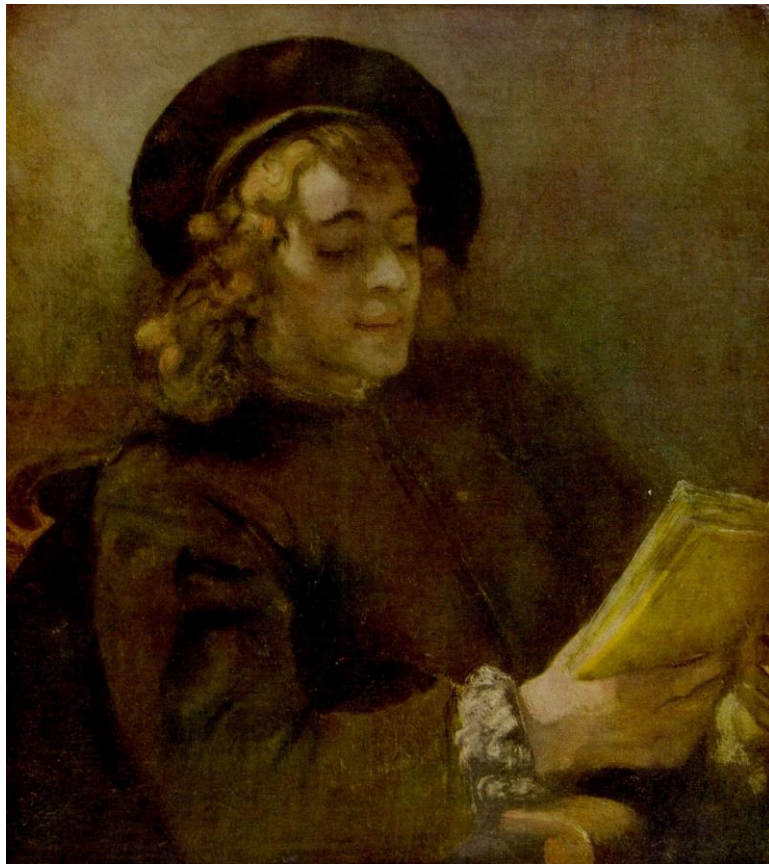


*A dama lendo no interior, 1804. Marguerite Gérard (França, 1761-1837)*





*A Boa Notícia*, 1804. Marguerite Gérard (França, 1761-1837)



*Tito lendo*, 1656. Rembrandt (Holanda, 1606-1669)



*Jan Cornelis Sylvius, 1633. Rembrandt (Holanda, 1606-1669)*

Mas afinal, quem são essas “gentis leitoras” de folhetim da Belle Époque e dos Anos Dourados? Os registros históricos<sup>35</sup> nos sugerem que para as nossas ascendentes o período que compreende do fim do século XIX a meados do século XX não foi sempre nem tão belo, nem tão dourado.

## 2.1. A GENTIL LEITORA DO SÉCULO XIX

Ao traçar um histórico dos romances folhetinescos como precursores do mercado editorial brasileiro, Borelli aponta o lugar do público feminino neste processo:

---

<sup>35</sup> Tais registros históricos se referem às obras de Maluf & Mott, Regina Navarro Lins e, sobretudo, Mary Del Priore, importante historiadora brasileira que, entre outras temas, tem se dedicado a dar conta da ausência das mulheres e crianças, sujeitos da vida privada, na história oficial, que, ao registrar grandes acontecimentos públicos, relacionados a política, economia, guerras e revoluções, serve-se de um suposto masculino universal e de estereótipos globalizantes (PERROT, 2005: 11).

É possível afirmar que, desde meados do século XIX, tem início, no Brasil, o processo de configuração de um mercado editorial que se segmenta ao redor de públicos particulares. Laurence Hallowell relata que, nos anos 1830, na metrópole do Rio de Janeiro, e mais tarde nas províncias, emerge um público leitor feminino bastante numeroso e eficaz consumidor de livros ao estilo romance-folhetim. As mulheres passam a fazer parte do mercado consumidor a partir do momento em que o analfabetismo deixa de ser critério essencial à moralidade feminina e que mulheres – ou pelo menos parte reduzida delas – têm acesso à educação formal com a fundação, em 1816, da primeira escola para moças, na cidade do Rio de Janeiro. Editoras como Paula Brito, do editor de mesmo nome, e Garnier, de Baptiste Louis Garnier, editam alguns romances neste gênero, entre 1830 e 1850. Mas é a partir da década de 1860 que, principalmente a Garnier, passa a publicar variados romances-folhetim, na forma de livros: Bernardo Guimarães, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Luis Guimarães Junior e Machado de Assis são autores que configuram o imaginário das receptoras emergentes, em meados do século XIX. (BORELLI, 1996: 89-90)

Até o período em que se deu a Independência do Brasil, em 1822, pouco mudou: o Brasil continuava um país agrário cuja principal atividade era a agricultura baseada no braço escravo. Na capital, cortada por suas ruas estreitas, a melhor opção de lazer era o Passeio Público (PRIORE, 2006: 120) e o mais significativo evento social era a missa dominical (ibidem: 123). Por volta de 1840, os cronistas cariocas apontam que os poucos divertimentos da cidade limitavam-se ao teatro São João, piqueniques e festas (PRIORE, 2006: 130). Note-se que as mulheres não deveriam frequentar tais divertimentos desacompanhadas de marido ou homem da família.

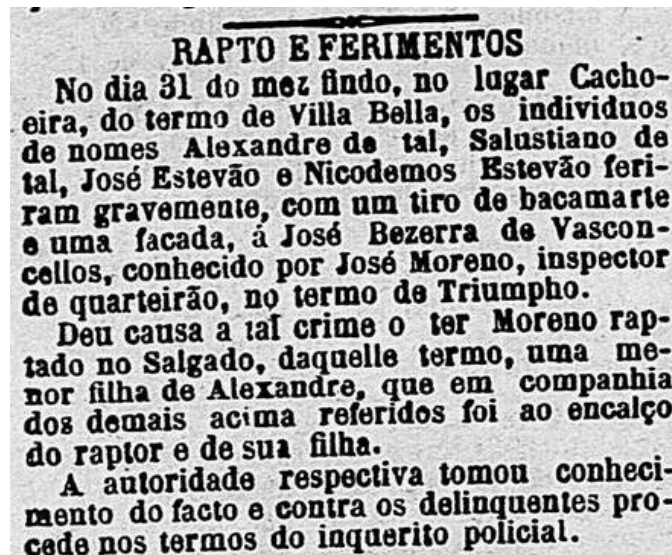
Exceto o Rio de Janeiro e alguns poucos centros nos quais a agricultura de exportação e a exploração do ouro deixara marcas – caso de Salvador, São Luís do Maranhão e Ouro Preto –, a maior parte das cidades, como São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, não passava de pequenos burgos isolados.

Enquanto isso, na Europa das guerras napoleônicas, popularizam-se os contos de fada, que começam a tornar-se modelos para outras obras. Ávidos leitores encantavam-se, por exemplo, com Julie, personagem de *Nova Heloísa*, romance de Jean-Jacques Rousseau cujo enredo girava em torno do



casamento de interesses. A heroína, jovem e bela, sonha em desvencilhar-se do noivo de idade avançada apresentado pelo pai para ficar com o jovem e pobre professor pelo qual é apaixonada. O autor, lembrando seus leitores das convenções sociais, faz com que a correta heroína, que jamais poderia ser feliz contrariando o pai, cumpra seu destino casando-se com seu pretendente e vivendo de forma amigável com o marido, tendo o adorado professor apenas como uma doce lembrança (PRIORE, 2006: 121). Se o romance tanto comoveu os europeus, era porque com frequência estes se viam colocados na mesma situação da heroína. E no Brasil isso não haveria de ser diferente. Os cônjuges eram escolhidos pelos pais dentro da mesma paróquia, família ou vizinhança, de acordo com a conveniência dos que acertavam os casamentos. O namoro era praticamente inexistente e o noivado breve. Fora as trocas de olhares e eventuais cochichos durante as missas de domingo, raramente um noivo teria a oportunidade de conversar com sua prometida. Acreditava-se que os familiares ou tutores deveriam tomar todas as decisões relevantes pela jovem mulher, incluindo a eleição do futuro esposo. Deste modo, o namoro parecia dispensável (PRIORE, 2006:146). Em 1890, a educadora Marie Robinson Wright apontará que a total liberdade de namoro já concedida nos Estados Unidos, era ainda uma total desconhecida dos jovens brasileiros (PRIORE, 2006: 125). Os ritos amorosos eram curtos e alheios à vontade dos participantes (ibidem: 120).

Gilberto Freyre nos conta que os jornais do século XIX registram uma série de casos nos quais o namoro não aprovado pelos pais levou o pretendente a raptar a moça e forçar o casamento a contragosto da família (PRIORE, 2006: 147).



Uma das muitas notícias de rapto que circularam nos jornais do século XIX. Esta é de *A Província*, periódico diário de Recife, em 27 de junho de 1891 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Enquanto o discurso amoroso inspirado no romantismo francês circulava com suas metáforas religiosas, que elevavam as práticas amorosas à condição de algo sublime e místico, a realidade da maior parte das mulheres estava muito distante de tais representações poéticas. Viajantes de passagem pelo país descrevem mulheres que viviam displicentemente vestidas, ocupadas com afazeres domésticos e pouco instruídas: “belas aos 13 anos, matronas aos 18. E pesadas senhoras, cercadas de filhos, um pouco depois” (PRIORE, 2006: 122).

O matrimônio era o destino inevitável dos jovens e ainda mais das mulheres:

Até muito pouco tempo atrás, a todos os ideais de amor romântico acrescentava-se a ideia de que o casamento é para sempre. Um casamento eficaz, embora gerando muita infelicidade, era sustentado pela divisão de trabalho entre os sexos. O marido dominando o trabalho remunerado e a mulher, o trabalho doméstico. O confinamento da sexualidade feminina ao casamento era importante como símbolo da mulher respeitável. (LINS, 1996: 112)

Aquelas que não se casassem brevemente, logo ficariam estigmatizadas. Passariam de solteiras a “solteironas” e à sua castidade logo atribuiriam a histeria. À realização do casamento estava circunscrita uma série de regras: a filha mais velha deveria casar-se primeiro (e o não casamento desta poderia condenar as demais a serem “solteironas”); evitava-se os encontros entre os noivos afim de preservar a virgindade da mulher, condição então básica para o casamento; a conquista e o galanteio deveriam partir exclusivamente do homem; o noivo não seria necessariamente o mais desejado, mas o que estivesse disponível em um “mercado matrimonial” limitado às posses das famílias e ao interesse dos pais (PRIORE, 2006: 143).

Tanto o homem quanto a mulher que não se casassem passavam a ter também dificuldades no convívio social, visto que constituíam uma ameaça para a maioria das pessoas casadas. Poderiam vir a interessar a algum deles, induzindo ao adultério ou servir de mau exemplo. Além disso, não se casar era visto como não ter família, único escape da solidão que, tanto assustava, sendo preferível um casamento frustrante à solidão (LINS, 1996: 192).

Sobre as relações conjugais no sertão, Priore destaca o alto nível de violência não apenas física – na forma de surras e açoites – mas a violência do abandono e do desprezo:

O triste dos casamentos arranjados é que raramente davam alegria às mulheres. Ao passar pelo interior do Ceará, em 1838, o viajante Gardner relatava que poucas vezes homens da classe social mais elevada viviam com as esposas. Poucos anos depois do casamento, separavam-se delas, despediam-se de casa e as substituíam por mulheres moças que estavam dispostas a suprir-lhes o lugar sem se prenderem pelos vínculos do matrimônio. (PRIORE, 2006: 149)

Os fatores econômicos e políticos envolvidos deixavam pouco espaço para que a afinidade física ou afetiva tivessem peso na decisão matrimonial. Além disso, após o casamento, a mulher, como que enlutada, passava a vestir-se de preto, não mais se perfumava, enfeitava ou comprava roupas novas. Como esposa, dela se esperava a honestidade, medida de acordo com seu

recato, seus talentos domésticos e pelo número de filhos. Presas ao ambiente doméstico, muitas mulheres antes dos trinta anos perdiam seus traços de beleza, deixando-se ficar descuidadas e obesas, como apontam os viajantes do período (PRIORE, 2006: 145).

Ao longo do século XIX, os espaços de encontro se multiplicam, assim como as oportunidades de convivência e a possibilidade de “namorar”. O termo nesta época, porém, reflete pouco do que concebemos pelo namoro contemporâneo. Embora o amor e suas consequências fossem temas fáceis de canções e livros, nas classes média e alta, os rígidos padrões de comportamento limitavam a espontaneidade de gestos e sentimentos (PRIORE, 2006: 156). Os casamentos continuam arranjados e suas descrições são vagas e nunca passam pela erotização, pela paixão ou pelo sentimento. A ideia de felicidade é difusa e não se relaciona ao corpo ou ao prazer. Salvo honrosas exceções, a mentalidade que regia as relações sociais e familiares ainda era profundamente marcada pelo ambiente de deveres e obrigações que consolidava o ambiente rural até então predominante. O consentimento dos mais velhos continuava indispensável e aos pais cabia “zelar” pelo futuro dos filhos, decidindo e determinando seu destino sem a necessidade de consultar os interessados. Priore relata que

Na documentação desse período, mais e mais o historiador encontra elementos que atestam a ausência de amor como origem dos casamentos e mais e mais encontra indícios de que a escolha dos pais era ditada pelo temor de que uma nora escolhida fora do grupo viesse a desestruturar os bens de uma família. Ou sua honra. A reputação de uma esposa “pura” era de fundamental importância nos jogos de poder. (PRIORE, 2006: 157)

Estudos feitos sobre documentos e recenseamentos do século XIX acerca da população casada comprovam que as uniões legítimas ocorriam entre pessoas das mesmas classes sociais. Diferentemente dos casamentos entre pessoas de etnias diversas, relativamente comuns, as classe sociais dificilmente se misturavam (PRIORE, 2006: 159). Realizado o matrimônio por conveniência, “o marido passava a exibir na ópera a esposa que comprara”. Satisfeitas as

exigências matrimoniais, a mulher era então isolada pelos limites da sua educação e pela indiferença afetiva (PRIORE, 2006: 168). Muitos destes casamentos arranjados uniam jovens mocinhas a senhores quase senis. Essas famílias, que muitas vezes aparentavam ser constituídas por pai, filha e netos, eram na verdade marido, esposa e filhos. Tais formações familiares provocavam estranhamento nos estrangeiros, que viam a situação com desconfiança. É o caso deste:

Uma brasileira me foi indicada hoje que tem doze anos de idade e dois filhos que estavam fazendo traquinagens aos seus pés. Ela casou-se aos dez anos com um rico negociante de sessenta e cinco, uma violeta primaveril presa numa crespia rajada de neve. Mas as damas aqui se casam extremamente jovens. Elas mal se ocuparam com seus bebês fictícios, quando têm o sorriso e as lágrimas dos reais. (Apud: PRIORE, 2006: 169)

Apesar dos poucos registros do comportamento sexual dos casais na intimidade, tudo indica que a noite de núpcias fosse uma prova, especialmente para a mulher, que teria sua iniciação com um homem com o qual não tinha intimidade alguma e que só conhecia a sexualidade venal. Daí a moda da viagem da lua de mel, que se difunde por volta de 1830 e que, diante de todos os tabus relacionados ao sexo, tinha como objetivo poupar a família do constrangimento da situação (LINS, 2012: 212). Acima da cama, permanecia um crucifixo,

Os corpos estavam sempre cobertos e há registros orais de camisolas e calçolas com furos na altura da vagina. A nudez completa só começa a ser praticada no início do século XX; antes estava associada ao sexo no bordel. Tudo era proibido. Fazia-se amor no escuro, sem que o homem se importasse com o prazer da mulher. Usava-se tanto a posição de missionário quanto a da mulher ajoelhada e de costas, recomendada para a procriação. Médicos aconselhavam aos homens o uso parcimonioso do esperma, de acordo com a idade. A brevidade das relações sexuais deve ter sido uma constante. Acreditava-se que ela favorecia as concepções, e qualquer dúvida sobre a matéria era esclarecida pelo livro *Felicidade do amor e himeneu*, do dr. Mayer, que dava conselhos sobre “a arte de procriar filhos bonitos, sadios e espirituosos e conselhos úteis nas relações sexuais”. (PRIORE, 2006: 178)

A valorização espiritual do sexo, a imposição da virgindade feminina, a iniciação pelo homem experiente e as orientações feitas pela medicina e o constante risco de sofrer acusações de histeria, esterilidade, menopausa, ninfomania e lesbianismo tornavam o sexo um verdadeiro sacrifício para as mulheres. O resultado eram mulheres tornadas em pudicas ou beatas amargas, cumpridoras de deveres e ordens e os homens em respeitáveis baluartes do egoísmo, abstendo-se de demonstrações afetivas em relação à esposa. A religião acentuava a divisão de papéis ao consentir os impulsos sexuais masculinos e considerar a mulher uma simples reprodutora (PRIORE, 2006: 178-179).

Na imprensa, não faltava divulgação de conselhos para que a mulher fosse adequada. O mais enfatizado deles era que deveria ser boa dona-de-casa. Deveria ser boa no trato com os empregados e ótima na educação dos filhos, dominando uma série de habilidades para que pudesse bem instruí-los. Abaixo, observemos no artigo “Belleza feminina”, publicado no já mencionado *O sexo feminino*, como se caracterizaria a mulher ideal:

ra Eulina Galvão, D. Minervina L. Moreira Sucmade D. Narciza Amalia.

Derrame-se a instrução pela população deste vasto imperio de 805 leguas de Norte a Sul e quasi que outro tanto de Leste a Oeste; incuta-se no povo o amor á leitura; eduque-se a juventude de ambos os sexos; preparem-se as mulheres para dignas esposas, e ver-se-ha a ignorancia, o fanatismo e a superstição, estes trez inimigos peiores que a peste, a fome, e a guerra, desaparecerem da face da terra, batidos e combatidos pela sciencia, ficando a humanidade alliviada do peso daquella trindade infernal.

O povo precisa de luz para sondar esses escuros antros da iniquidade, a qual vive especulando com a ignorancia.

Leião as familias o periodico *A Luz*, cuja leitura lhes trará luz para illuminar tantas intelligencias que por ali andão imbuidas de horriveis superstições, do espirito do erro e da mentira.

O povo hade viver sempre enganado si não cultivar a leitura; hade ser esmagado por uma mão de ferro, sem saber o como e o porque infligem-lhe uma punição; e bem infeliz é a nação que não estuda os seus negocios patrios.

Vós, pais de familia que moraes nesses longuiquos sertões, procurai ler os jornaes de nosso paiz, e muito principalmente os periodicos illustrados; mandai assignar *A Luz*, e no fim de um anno avalliai o que mais valle—si o importe da assignatura deste periodico—ou a instrução e illustração que vossa familia houver colhido dessa leitura.

### Variedade.

#### Belleza femenina.

Trinta qualidades constitutivas desta belleza.—Ei-las :-

Tres cousas brancas : a pelle, os dentes e as mãos.

Tres pretas : os olhos, as pestanas e as sobrancelhas.

Tres vermelhas : os beiços, as faces e as unhas.

Tres longas : o corpo, as mãos e os cabellos.

Tres curtas : os dentes, as orelhas e os pés.

Tres largas : o peito, a testa e as palpebras dos olhos.

Tres estreitas : o bocca, a cintura e a planta do pé.

Tres grossas : os braços, as nadegas e a barriga da perna.

Tres finas : os dedos, os cabellos e os beiços.

Tres pequenas : os seios, o nariz e a cabeça.

#### Reflexões:

E' difficillimo, senão impossivel encontrar-se uma moça em que se reünão estas 30 qualidades: porém dado o caso que haja, si ella não tiver uma intelligencia cultivada pela instrução e illustração—si não tiver no coração o germen de uma religião pura e santa, si não possuir uma educação apurada, já-mais será uma virtuosa filha, uma mãe de familia modelo, uma verdadeira educadora de sua prole: não passará de uma figura de cera, ou de uma estatua de carne.

#### Enigma em francez.

G

a

### Noticiario.

AVANTE.—A's saudações dos periodicos *Diario de Minas*, *Echo de Minas* e *Moquito*, protesta *O Sexo Feminino* eterna gratidão e lhes diz—*União e fraternidade*.

Typ. do Monarcha—Campanha

*O sexo feminino*, nº 8, 18 de outubro de 1873 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Esta mulher ideal para o casamento e para a procriação, entretanto, não parecia satisfazer o marido, uma vez que durante o século XIX as relações extraconjugais se repetem com grande naturalidade. As infidelidades dos homens casados, tanto eventuais quanto concubinatos, continuam sem punição. Embora não haja uma estatística precisa sobre o assunto, registros

históricos (PRIORE, 2006, 2009) e da imprensa (com os recorrentes conselhos às mulheres para que relevassem tais “deslizes” tão recorrentes no comportamento dos maridos, preservando, assim, a família) comprovam a recorrência do adultério masculino, perpetuando doutrinas morais tradicionais. O sexo com a esposa servia para a procriação, mas para quaisquer outros fins, seria feito com outra. Os homens resolviam a tensão entre o amor romântico e a sexualidade separando o conforto do ambiente doméstico do prazer sexual com a amante ou a prostituta (LINS, 1996: 112). A infidelidade masculina era vista como um mal inevitável que se havia de suportar. A obrigação de fidelidade conjugal e a honra da família pesavam sobre a esposa. Mas há de se imaginar que nem todas se submetiam a tão desigual imposição. A grande diferença é que, ao contrário do que acontecia a respeito da infidelidade masculina, vista com a maior tolerância, às mulheres os amores adúlteros custavam muito caro. Com frequência custava-lhes a vida, tirada em “legítima defesa da honra”: “Cometido por ‘paixão e arrebatamento’, o crime era desculpável! [Pois] Não existe castigo maior do que a pecha de corno” (PRIORE, 2006: 1888).

O século XIX foi um período de desejos frustrados e contradição. Os folhetins de Alencar, Macedo e o próprio Machado romântico alimentavam os sonhos de amor das leitoras. Liam-se muitos livros sobre o sofrimento redentor, o amor arrebatador e corações partidos, mas a realidade da maioria das pessoas estava muito distante das representações literárias:

Estamos, diz a socióloga Maria Ângela D’Incao, diante de duas maneiras de encarar o amor. Um real, feito de namoros atrás das portas, e um literário, que apresenta o amor como um estado de alma, tal como mostram Alencar e Macedo. O que se observa na literatura romântica desse período são propostas de sentimentos novos, nas quais a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade. Mas isso ficava para os livros ou para os novos códigos amorosos que lentamente se instalavam. A escolha, na vida real, era, todavia, feita segundo critérios paternos. (PRIORE, 2006: 129)



Segundo Regina Navarro Lins, claro, os autores de romances e contos de fada sempre souberam que esse amor romântico e idealizado não dura (LINS, 1996: 81). Por isso as histórias sempre terminam com a cerimônia do casamento. Este conflito entre o novo ideal amoroso e as práticas reais dos relacionamentos permanece até o século XX e será abordado por Nelson Rodrigues de inúmeras formas: desde as notícias de jornais sobre os jovens amantes suicidas à Tristão e Isolda ou Romeu e Julieta, que, frente às limitações impostas pela sociedade e, em especial, pela família, optam por morrer juntos ao invés de viver separados, o mote da notícia levado para seus contos e crônicas até a exótica peça *Dorotéia*, de 1947, na qual toda uma estirpe de mulheres é amaldiçoada por conta da avó, que amara um homem e casara com outro, e ainda, é claro, os romances de folhetim, que irão necessariamente girar em torno de amores complicados e suas realizações. A discrepância entre os padrões literários e a vida concreta se evidencia pelo alarde provocado pelas narrativas ficcionais. Como Dona Ana Ribeiro de Góis Bettencourt, colaboradora do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*, que prevenia os pais acerca dos perigos das tendências românticas das novas gerações, sendo conveniente evitar as más influências: o mau teatro, os maus livros, as más leituras:

Sobretudo os de José de Alencar com “certas cenas um pouco desnudadas” e “certos perfis de mulheres altivas e caprichosas [...] que podem seduzir a jovem inexperiente, levando-a a querer imitar esses tipos inconvenientes na vida real”. (PRIORE, 2006: 180).

A despeito do discurso romântico onipresente nos romances e em outras formas de leitura e escrita, o casamento continua se constituindo como uma amarra social organizada como um mercado no qual as jovens heroínas devem curvar-se às vontades paternas. O curto noivado e a cerimônia de casamento nos quais predominavam a discrição e o pouco contato entre os noivos era o prenúncio do que viria a ser a vida conjugal. Distinguiam-se então dois tipos de mulheres: a discreta, respeitável e pudica, adequada para o casamento, não para o amor, mas para a geração e criação da prole; e a prostituta, com quem

tudo era permitido e com quem se dividiam as paixões carnis, socialmente vedadas às esposas (PRIORE, 2006: 220). Esses padrões sobrevivem até o século XX e serão alvo de representação e denúncia de Nelson Rodrigues em seu teatro, que irá representar uma sociedade dicotomizada, que não permite a mulher outro espaço:

No teatro rodrigueano, várias das suas personagens não conseguem adaptar-se plenamente seguindo o modelo da “mulher direita”, da “mulher de família”, passando da virgindade ao casamento e dedicando-se integralmente aos maridos, negando seus próprios desejos e aspirações, e passam então a se enquadrar no “antimodelo” de mulher: Eva, a libertina. (...) Desta maneira, há alguns modelos de Maria, mulheres casadas, viúvas ou virgens solteiras, puritanas, reprimidas e recalcadas e várias mulheres adúlteras, depravadas, algumas lésbicas e a presença marcante das prostitutas. Porém, mais do que uma crítica a tais comportamentos inadequados, como os depoimentos do autor parecem indicar, sua obra aponta para uma crítica muito mais profunda: ao satirizar os modelos de comportamento moralmente aceitáveis, acaba por criticar todos estes modelos aos quais as pessoas não conseguem se adaptar. Por outro lado, tais personagens são punidas, castigadas por não se enquadrarem nas regras criticadas, o que aponta para um certo fatalismo: as regras podem ser quebradas, mas há que se pagar o preço social por esta inadequação. A sociedade e suas regras são mais fortes que os indivíduos. (PASSOS, 2009: 108-109)

## 2.2. A GENTIL LEITORA DO SÉCULO XX

Durante o período de consolidação da República, na transição do século XIX para o século XX, lentamente vai se traçando um caminho para que os indivíduos possam ousar se libertar das determinações da religião, da família, da comunidade e do trabalho. Desenvolve-se um processo – considerado por alguns críticos como defeituoso e desorganizado – que mistura a tradição à nova paisagem urbana, frequentada por uma nova e heterogênea população, composta por ex-escravos, imigrantes e representantes das elites que mudam-se do campo para as cidades (MALUF & MOTT, 2010: 371).

Seguindo a tradição dos folhetins sentimentais, esses romances rodrigueanos terão novamente a mulher como seu público-alvo. Sobre *O Jornal*, primeiro periódico a publicar os folhetins assinados por Suzana Flag, Rissardo dirá que

Se bem desenvolvidas na época de *O Jornal*, as ainda incipientes pesquisas de mercado dariam conta de burilar o rosto desse público, delimitando precisamente, com base nas estatísticas, em quais estratos da sociedade se encontrava o maior número de leitores. A grande bússola que orientava autores e editores dos jornais, entretanto, eram os seus assinantes e as cartas recebidas pela redação e ela geralmente apontava na direção do público feminino de classe média. Por esse motivo, era para essa mulher que o autor escrevia e o anunciante direcionava a sua publicidade na página destinada aos capítulos diários. (RISSARSO, 2011: 123)

A sugestão de novos comportamentos já começa a ser delineada no final do século XIX e influenciará drásticas mudanças nas formas de viver e pensar e, conseqüentemente, nas relações entre os gêneros durante o século XX. A concepção de matrimônio ganha uma nova configuração: o casamento por conveniência passa a ser vergonhoso e o amor, antes uma ideia romântica reservada às ficções, passa agora a ser o alicerce das relações (PRIORE, 2006: 231). Nelson Rodrigues, que em seus depoimentos e em toda sua obra professou a total importância do amor para as relações, bem como a aversão ao casamento conveniente, colocará tais ideais também na voz de suas personagens, como a virtuosa Sônia de *O homem proibido*:

– Você acha, Sônia, que só há casamento de amor?  
– Bem, não digo que todos. Mas se há quem case sem amor, está errado... (RODRIGUES, 2007: 395)

O tema permeará toda produção rodrigueana e o casamento sem amor será um fantasma em toda sua obra, marcada por matrimônios sem afeto e nos quais predominará a infelicidade conjugal, ao mesmo tempo em que impera a busca pela realização sentimental e sexual fora do casamento, notável muito

evidentemente desde suas peças míticas, com *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e *Álbum de Família*, todas tendo como o amago da tragicidade o falta de amor no casamento e as conseqüentes relações extraconjugais, até os romances de folhetim e a luta das suas heroínas românticas pela realização sentimental em relações apaixonadas e a busca por fugir das imposições sociais e familiares que as empurram para os casamentos convenientes (PASSOS, 2009: 88-89).

Nunca até o século XX o amor foi tão valorizado e as pessoas se convencem de que se não conhecerem o amor a vida terá sido em vão. Antigamente, e durante milênios, a sobrevivência foi o esteio do casamento e da família. Razões econômicas eram a motivação dos matrimônios, não sendo o amor um requisito. Ao contrário, poderia ser até indesejado – muitas civilizações apresentam mitos que representam a condenação daqueles que procuram estabelecer laços afetivos com base no amor apaixonado. Temos exemplos de amor apaixonado em toda história, mas o mito do amor romântico será exclusivo da modernidade ocidental, momento no qual este torna-se um fenômeno cultural de massas (LINS, 1996: 110-111):

O amor romântico não é apenas uma forma de amor, mas todo um conjunto psicológico – uma combinação de ideais, crenças, atitudes e expectativas. Essas ideias coexistem no inconsciente das pessoas e dominam seus comportamentos e reações. Inconscientemente, predetermina-se como deve ser o relacionamento com outra pessoa, o que se deve sentir e como reagir. (LINS, 1996: 111)

A partir do final do século XVIII, apesar de não constituir a regra, o amor no casamento passa a ser uma possibilidade e sua importância vai gradualmente aumentando (LINS, 1996: 144) Após a industrialização, a rapidez das mudanças sociais gera instabilidade e insegurança e o amor surge como uma espécie de panaceia, capaz de confortar a humanidade de seus diversos males, como insatisfação profissional, ansiedade e solidão, exercendo um indiscutível fascínio (LINS, 2012:185-186). No século XX a importância do amor toma tamanhas proporções que temos dificuldades em conceber a ideia de que

não se trate de um valor universal e atemporal, mas construído muito recentemente (LINS, 1996: 144). Floresce entre todas as camadas sociais então a ideia de que a felicidade é condicionada à escolha de um companheiro amado e da reciprocidade do sentimento. O amor torna-se o alicerce das relações fazendo com que o casamento por conveniência comece a transformar-se em um valor antigo (LINS, 2012:185-186). Assim como em nossa cultura acredita-se que só existe satisfação numa relação amorosa, o casamento por amor passou a ser sinônimo de felicidade e, por conseguinte, meta a ser alcançada (LINS, 1996: 146). Amores eternos, maiores que tudo, e a vontade de morrer de amor invade os sonhos e o imaginário das pessoas, e muito especialmente das mulheres. Os folhetins rodrigueanos estão repletos de representações deste tipo de amor, como entre o casal Sônia e Paulo, heróis de *O homem proibido*:

– Se tu morresses, eu morreria também.

Sônia não disse nada. Sempre que Paulo falava de amor, ela se deixava enfeitiçar. Dir-se-ia que a fala dele era música pura para seus ouvidos e para sua alma. Paulo, com a boca quase na sua orelha pequena e perfeita, continuou:

– Escuta, nem a morte seria a separação. Se tu morresses e eu morresse, sabes o que aconteceria? O mesmo que àquele casal de noivos. Duas horas depois do casamento, eles tomaram o avião. Era viagem de núpcias, compreendes? Pensavam na lua-de-mel que não terminaria nunca. Mas um deus, que achou aquele amor muito lindo, resolveu que o casal devia morrer, em pleno encantamento. De fato, houve um desastre de avião e eles pereceram. Só a vida os podia separar; a morte os uniu para sempre...

Sem querer, tocada por uma tristeza deliciosa, ela suspirou:

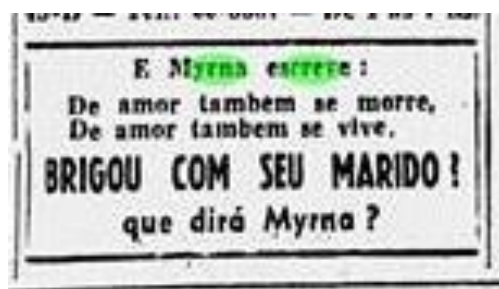
– Linda, essa história! (RODRIGUES, 2007: 351-352)

O mundo da leitora destes folhetins, por outro lado, não é o mundo cor-de-rosa apresentado por eles, é bom que se lembre. Jurandir Costa Freire afirma sobre o “mundo real” que é

um mundo, ao contrário, muitas vezes soturno, triste, deprimido, belicoso, voltado para expectativas que redundam em ciúmes destrutivos, possessividade compulsiva, ódios, ressentimentos, violências contra ex-parceiros, sentimentos de derrota, mesquinhas

em disputas econômicas, vilanias na manipulação de familiares, menosprezo dos que são batidos nas disputas amorosas etc. (COSTA, 1999: 134)

Bons exemplos desta nova ordem que caracterizará as relações no século XX podem ser encontrados em *Myrna escreve*, coluna sentimental escrita por Nelson Rodrigues e assinada por seu segundo grande pseudônimo feminino durante o ano de 1949, no *Diário da Noite*, quando o autor deixa Suzana Flag de lado e cria esta nova personagem, tendo escrito em seu nome por apenas um ano. Sob a identidade da Myrna, o autor expõe uma série de padrões e elementos fundamentais da sociedade patriarcal no modo como comenta determinados tópicos, situações, comportamentos e define critérios que regulam a vida pública e a vida privada. Cada carta é amigavelmente respondida e em cada conselho aparentemente inocente, muito do contexto histórico a que pertence Nelson Rodrigues vem à tona. Myrna escreveu o folhetim *A mulher que amou demais* e, depois, passou a assinar o correio sentimental, através do qual respondia cartas de leitoras – ou ainda, como sugere Ruy Castro, algumas cartas de supostas leitoras, forjadas pelo próprio Nelson Rodrigues (CASTRO, 2007).



Anúncio no *Diário da Noite* de 16 de março de 1949 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

A ideia foi do diretor do jornal, Freddy Chateaubriand, inspirada pelo grande número de cartas que chegavam à redação do jornal endereçadas à Myrna. A

seção chamava-se *Myrna escreve* e tinha como ilustração uma foto 3x4 de uma mulher com tarjas nos olhos.



*Diário da Noite* de 22 de março de 1949 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Durante março de 1949, iniciou-se uma campanha nas páginas do jornal com o objetivo de despertar a curiosidade das leitoras acerca da identidade de Myrna. Perguntas como: “É loura? Morena? Nasceu no Cairo? Em Alexandria? Adivinha o futuro? É velha ou moça?” eram estratégias para conquistar público para o jornal. As cartas atendidas eram escritas em sua maioria por mulheres, muito embora também houvesse cartas de homens e giravam quase sempre em torno do tema da infelicidade nos relacionamentos, como fica claro em sua primeira aparição oficial:

Entretanto não é Myrna que está em causa. QUEM ESTÁ EM CAUSA É VOCÊ. Sim, leitora que nunca vi, bela, feia, juvenil ou passada. Você sofre e basta. (...) Você queria “ser feliz” no amor. Via as namoradas, as noivas, as esposas; e não via as abandonadas, as desquitadas. Você não prestava atenção às notícias que diziam assim: “... Fulana de Tal, branca, solteira, por

desgostos íntimos, pôs termo a própria vida, ingerindo...”. E se, por acaso, você tomava conhecimento da tragédia, pensava, no mais íntimo de si mesma: “Comigo não será assim. Comigo será diferente”. Hoje você acha que “não foi assim”, que “foi diferente”, mas para pior. (RODRIGUES, 2002: 9-10)

E declarava: “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo”, polêmica colocação que veio a nomear a compilação do correio sentimental de Nelson Rodrigues, organizada por Caco Coelho e publicada em 2002 pela editora Cia das Letras.

Apesar da constante exaltação do amor romântico feita por Myrna / Nelson Rodrigues em sua coluna, a ideia de que o amor e a felicidade são incompatíveis nos mostra que Nelson Rodrigues não era assim tão inocente acerca desta concepção de amor super idealizado e suas consequências, uma vez que, se por um lado, o culto desmedido do amor romântico pode levar o apaixonado aos céus, também implica frustração, quando não “nos faz viver, de modo quase permanente, no inferno de uma vida sem alegria, dilacerada pela falta de sentido e de esperanças” (COSTA, 1999: 134). Nelson, por trás de Myrna, apresenta a resignada consciência de que o romantismo amoroso dos séculos XIX e XX não prescindiu do sofrimento em larga escala como pressuposto de realização emocional (COSTA, 1999: 141).

Em suas respostas, Myrna/Nelson apresentava suas concepções de amor e das relações entre gêneros, baseando seus argumentos em sua experiência de vida e em sua suposta condição feminina. Em seu discurso, fica evidente a nova tendência do século XX, que coloca o amor como o centro das relações conjugais. Assim como quase todos na nossa cultura, Myrna está presa ao mito do amor romântico e à ideia de que só se pode ser feliz na vivência de um grande amor (LINS, 1996: 76). Podemos ver, por exemplo, como Myrna responde à carta da leitora Luciana, que, estando noiva, preocupa-se, pois o namorado, apesar de muito “bonzinho”, ganha pouco. Myrna sugere que a moça desista do casamento. Não pelas condições financeiras apresentadas, mas porque a sensata preocupação da moça



refletiria um estado emocional inadequado para as novas concepções de casamento:

Evidentemente, Luciana, eu não aconselharia ninguém a casar-se com o objetivo expresso de não comer. Mas uma coisa me parece certa: a pessoa só deve casar-se quando está disposta a isso e coisas piores (...). Sem essa disposição, esse desprendimento, esse breve heroísmo, essa carga de abnegação, a mulher deve procurar outro noivo. Ou então deve desistir do matrimônio e do amor. Pois o exame das circunstâncias práticas deve caber aos pais, aos conhecidos, à vizinhança, nunca aos principais interessados. (...) Infelizes os amorosos que não sofreram juntos. (RODRIGUES, 2002:19-20)

A primazia do amor torna-se o discurso oficial, embora seja ingênuo acreditarmos que os interesses econômicos e familiares possam ter sido totalmente superados – talvez hoje, no século XXI, ainda não tenham o sido plenamente –, uma vez que vínculos materiais poderiam significar controle de poder e proteção contra ameaças de ordem financeira. Assim, nas palavras de Maluf & Mott,

longe de ter esgotado sua capacidade de interferência, os pais não negligenciavam a vigilância sobre os filhos solteiros, agora rodeados pelos desvelos pedagógicos das “mães educadoras”. Instrumentos das estratégias familiares e cercados por toda sorte de “estímulos”, ‘os jovens deveriam se comprometer com pessoas do mesmo círculo social. O Amor não atuava sozinho, sublinhou Jeffrey D. Needell, o que em certa medida relativizava a questão da livre escolha dos cônjuges. Se alguns eram estimulados, outros eram coagidos pelos pais, como atestam inúmeros pedidos de anulação do casamento, cuja principal alegação era o “vício da coação”. (MALUF & MOTT, 2010: 391)

Segundo Ariés & Duby, ainda na década de 1930, profissão, fortuna e qualidades morais pareciam competir injustamente com sentimentos, inclinações psicológicas e estéticas quando da decisão de uma união. Casavam-se ainda para dar sustento e auxílio mútuo durante uma vida penosa, que se anunciava ainda mais dura para os solitários, bem como para ter filhos,

unir e multiplicar patrimônio e deixar herança para a realização dos filhos, que seria a consequente realização dos pais. Sendo os valores familiares centrais na sociedade, então é natural que se julgue o sucesso do indivíduo em função de seu êxito familiar aparente (Apud: LINS, 1996: 145).

No Brasil essas mudanças de paradigma começam a surgir com maior força na década de 1940, justamente o momento dos primeiros romances de folhetim rodrigueanos, e quando a valorização do amor conjugal em todos os seus aspectos, incluindo o sexual, é então uma novidade. Revistas, médicos e psicólogos vulgarizam a boa nova e se passa a considerar, por exemplo, o amor não apenas dos pais, mas entre os pais absolutamente relevante inclusive para a criação saudável dos filhos. O termo “casal” passa a compor uma série de expressões para designar questões conjugais e a sexualidade legitima-se e transforma-se na linguagem do amor por excelência (tanto que até hoje é comum discursos que condenem a prática do sexo sem amor, mesmo por aqueles que não estão ligados diretamente à religião) (LINS, 1996: 146).

Mas não apenas no consultório sentimental de Myrna encontraremos conselhos às mulheres. Não raro, as falas das personagens femininas dos romances folhetinescos reproduzem os ensinamentos e conselhos divulgados pelos periódicos voltados ao público feminino e vários dos comportamentos assumidos pelas heroínas são extraídos desse tipo de discurso, conforme evidência do próprio enredo de *Núpcias de Fogo*: “Dóris chorava lágrimas de felicidade, como se diz nos livros da Coleção das Moças”. (RODRIGUES, 1997: 133). Colocações como “Uma esposa que não ama o seu marido talvez não mereça, do próprio, a necessária confiança. Segundo me parece, a maior garantia da fidelidade é mesmo o amor” (RODRIGUES, 2007b: 398), ou ainda: “O que ele devia era me pegar à força, se impor, eu quero um marido que me domine e não um bobo” (RODRIGUES, 2007a: 116), são facilmente encontradas (PASTRO, 2008: 94).

Com a valorização do casamento, o adultério será visto como um ato de corrupção supremo, mas, novamente, especialmente o adultério cometido pela

esposa. Quando o adúltero for o marido, o ato assumirá a gravidade de um “deslize”, que deve ser perdoado pela nobre esposa.

Nos enredos do Nelson folhetinista (...) as consequências do adultério feminino são impactantes. Ele é responsável por uma série de percalços por que passam as famílias folhetinescas. Por causa dele, muitas personagens enlouquecem, maridos enciumados planejam vinganças, esposas aflitas pensam em suicídios, relações aparentemente estáveis beiram o fracasso, filhos bastardos envolvem-se com suas mães, mulheres descontentes projetam fugas mirabolantes, consortes se dilaceram...

Apesar de ser o cerne de degradações múltiplas, o adultério nas obras folhetinescas serve principalmente como amostra do que não deveria ser feito. Em outras palavras: a traição feminina é tomada como um mal necessário, pois ganha a função legitimadora de valores e apreciações estabelecidos pela tradição moralista. Os casos extraconjugais tornam-se, dessa forma, imprescindíveis para a defesa de conceitos como o casamento, o amor e a fidelidade. (PASTRO, 2008: 122-123)

Em Nelson Rodrigues, tanto no que se refere aos romances, quanto ao consultório sentimental de Myrna, as proibições e imposições familiares às relações entre os casais serão um fantasma recorrente para os jovens enamorados, muito embora os desfechos apresentados nos romances e no consultório sejam bem diversos. Em *Meu destino é pecar*, primeiro romance de folhetim rodrigueano, escrito sob o pseudônimo de Suzana Flag, o enredo é desencadeado pelo matrimônio forçado do desagradável Paulo com Helena, que, a contragosto, casa-se para salvar financeiramente a própria família. O casamento forçado resulta em muita penúria e expiação, porém ao final do romance o sapo é tornado príncipe e Helena encontra no marido o verdadeiro amor. As motivações para as diferentes abordagens serão problematizadas no capítulo seguinte, porém é relevante saber que, em seu correio sentimental, que ao menos publicamente se pretende um texto não ficcional, a posição de Myrna é muito clara e de acordo com o discurso oficial: posiciona-se contra o matrimônio motivado por qualquer outro interesse que não o amor e representa o casamento conveniente como algo repulsivo e sem qualquer esperança. Como, por exemplo, nos conselhos que dá à sua leitora Marlene. O que Myrna chamará de uma “tragédia comum” é o fato da leitora ter se casado com um

homem enquanto gostava de outro. E para a conselheira, mais ou menos intensamente, estas mulheres serão infelizes, estando fadadas à nostalgia do ente amado e à aversão ao marido. Em resposta à Marlene, Myrna / Nelson Rodrigues afirmará que

Em amor, importa muito o ponto de partida. Conheço uma senhora que diz, com sua vasta experiência: “Quando as coisas começam bem, às vezes não dá certo. Imagine quando começam mal!”. Ao que eu poderia replicar: “Pode começar mal e acabar bem”... Mas o fato é que você começou não amando o marido. Sua vida foi, economicamente, ótima. Não lhe faltaram os bens materiais. O que lhe faltou foi isto: – “amor”. Chegamos a um ponto crucial: num matrimônio em que falta amor, falta tudo. Portanto, sou obrigada a admitir que você não teve nada. (RODRIGUES, 2002: 29)

Myrna recebe ainda uma série de cartas de leitoras angustiadas com relacionamento que contrariam suas famílias. Ou ainda cartas como a de Honória, dedicada mãe de vários filhos que se vê atormentada pela ousadia de sua “caçulinha” de 18 anos, que

arranjou um namorado, que, segundo Honória, “não serve”. E insiste nesse cavalheiro afirmando que se casará com ele, ou não se casará com ninguém. A família está, unanimemente e ferozmente, contra. Em face dessa oposição, a menina não se intimida nem transige. Continua irresistível. Honória tomou várias providências eficientes, inclusive a de encerrar a rebelde no quarto, como a um bicho. E, como se isso não bastasse, de vez em quando bate na filha, de vez em quando espanca. (RODRIGUES, 2002: 64)

Myrna ainda afirma que, em sua vasta correspondência – já recebera mais de três mil cartas –, o drama mais comum era aquele que envolvia um casal apaixonado que sofre com a oposição dos parentes (RODRIGUES, 2002: 174).

A dinâmica dos encontros sociais também muda. Nas duas primeiras décadas do século, algumas capitais brasileiras urbanizam-se, ganham ares de metrópole e criam novos espaços sociais de entretenimento, como circos,

teatros, cinemas e auditórios de rádios. A plebe também constitui seus espaços de lazer, os salários, bons ou ruins, mas regulares, sustentam o consumo e o amor passa a ser um produto vendável: filmes, teatro de revista, libretos, canções nos discos ou programas de rádio, todos inspirados pelo amor. É marcante a influência da industrialização, da urbanização e dos imigrantes das diversas partes, como italianos e alemães – alguns não católicos – que chegam com força ao país (PRIORE, 2006: 233). Antigos valores ligados a um mundo rural passam a ser gradualmente substituídos. O casamento de senhores com meninas passa a ser visto com desconfiança e a proximidade da idade dos cônjuges é então valorizada. Casais que no século anterior tinham de dez até vinte filhos são substituídos por famílias menores, com uma média de cinco a sete filhos. Os jovens têm mais poder de decisão e o casamento romântico, como já mencionado, passa a ser o sistema então dominante (PRIORE, 2006: 234-236).

Se, como vimos, a imprensa do fim do século XIX já tinha suas representantes mais libertárias, abordando temas como, por exemplo, a educação e o trabalho das mulheres, no século XX estas representantes irão ainda mais além. Em 1920, uma colaboradora da *Revista Feminina* convoca as mulheres a se assumirem como tal e chama atenção para o sexismo e a condição de mulheres que, fechadas no lar, vivem uma existência “monótona, insípida e despida de ideais”, financeiramente reféns dos maridos. Mas se em menos de duas décadas de século XX novos comportamentos começam a se popularizar, a ousadia terá seu preço. Diante dos novos e variados questionamentos, experiências e linguagens que a nova configuração urbana passa a concentrar, formadores de opinião de ambos os sexos elegem como culpados pela suposta corrosão da ordem social a quebra de costumes e, principalmente inovações relacionadas às rotinas femininas e ao relacionamento entre homens e mulheres (MALUF & MOTT, 2010: 371). Exige-se ainda que as mulheres saibam ser modestas, sérias e impor respeito. A sensatez aconselhava que não saísse às ruas desacompanhada de pai, irmão ou marido, ou estaria expondo-se e a família à maledicência popular (MALUF & MOTT, 2010: 368-369).

Imagine uma cena de casamento na qual antes de certificar-se que os noivos aceitam um ao outro no matrimônio, o celebrante adverte ao homem:

“Se o senhor quer casar com a senhora, devo preveni-lo que ela, como as demais mulheres, tem um dia ou mais de nervos por mês. Ao unir seu destino à dona de seus mais caros sonhos, o senhor deverá comprometer-se a suportá-la com paciência nesses dias”. (Apud: MALUF & MOTT, 2010: 384)

E ainda prevenisse também a noiva:

“Se a senhora está decididamente resolvida a casar-se, advirto-a, para sua segurança futura, de que o senhor, como todos os homens, poderá ter acessos de loucura transitória. Ou, digamos, de pronunciado mau humor. Tal estado costuma durar pouco. Quase nunca excede a um dia, e é raro que se repita mais de três ou quatro vezes por semana. Fica a noiva avisada de que, para contrabalancear seu dia de nervos, terá que suportar o dobro em peso e medida, por parte de seu marido, que é o rei da criação e o chefe da família”. (Apud: MALUF & MOTT, 2010: 384)

A cena hipotética está publicada na *Revista Feminina*, na edição de abril de 1916, na qual a autora, dentro dos limites impostos pelos valores da época, inquieta-se com a clara injustiça na diferenciação entre homens e mulheres:

“é mais cruel ter que suportar os [nervos] dos outros, principalmente quando o contrato é indissolúvel, com todos os agravos e todas as restrições para nós mulheres – e todas as vantagens e toda liberdade para nossos maridos, que em tudo nos levam cento por cento”. (Apud: MALUF & MOTT, 2010: 384)

A injusta diferença entre homens e mulheres nos seus relacionamentos também fica muito evidente nas cartas respondidas por Myrna / Nelson Rodrigues no *Diário da Noite*. Por exemplo, com relação à preocupação da leitora Antonieta, que deixara de usar maquiagem para não contrariar o gosto

do marido e, por isso, receava não ter personalidade. Em resposta, Myrna sugere que a leitora de fato, em nome de sua felicidade conjugal, sacrifique a própria personalidade: “a maior arte da mulher é ceder sempre, ou quase sempre” (RODRIGUES, 2002: 38). Ou ainda como no caso de Juanita, senhora que, após 36 anos de um casamento que resultou em vários filhos e uma neta já moça, foi abandonada pelo marido. E o que fazer diante de tal situação? Myrna dirá que a leitora deve perdoar:

Não será nem a primeira, nem a última mulher a perdoar. Nosso destino é perdoar, perdoar sempre, ao namorado, noivo e marido. E, depois, ainda perdoamos aos filhos, aos netos, aos genros etc. Cedo aprendemos que a vida se baseia, não no amor-próprio, mas no amor alheio. Não vivemos nem mesmo para nossa própria felicidade. A felicidade da mulher é inteiramente reflexa. Ela é feliz com a alegria dos outros, quero dizer, com a alegria do marido, dos filhos. (RODRIGUES, 2002: 22)

Por estas e outras que Myrna foi acusada de proteger os homens e estar contra as mulheres, ao que responderá atribuindo culpa à própria natureza:

Perante a natureza, o amor pode ser, para o homem, uma simples aventura: e, para a mulher, tem, sempre, alguma coisa de trágico e definitivo. Para um homem, entregar-se a um amor pode significar pouco ou muito: para a mulher, significa muitíssimo, de qualquer maneira. Faz mal a leitora quando me acusa de ser contra as mulheres. A natureza é que é, sempre, contra nós. Não somos vítimas do homem. Vítimas, sim, mas da natureza (RODRIGUES, 2002: 75).

Homens e mulheres se acusam mutuamente pela suposta decadência da ordem familiar. Em 1916, Bebé de Mendonça Lima, colaboradora da *Revista Feminina*, declarava o homem como culpado da ruína da felicidade conjugal, pelos rastros de mau humor que espalhava pela casa, constrangendo empregados e amedrontando as crianças. Ainda em 1916, a escritora Júlia Lopes de Almeida declararia que “se não fosse a prudência das mulheres o

casamento seria uma fonte abundantíssima de escândalos” (Apud: MALUF & MOTT, 2010: 372).

Como as mulheres, os homens também culpam o sexo oposto pelos problemas no relacionamento entre ambos. As reclamações masculinas pontuavam a grande desconfiança para com a “nova mulher” e suas novas posturas, saudosos de um tempo em que as mulheres “não serelepeavam nos asfaltos, irrequietas e sirigaitas; não saíam sozinhas [...] nem se desarticulavam nos regamboleios do tango e do maxixe”, como declarava Menotti del Picchia, avaliando os riscos do casamento com a mulher de 1920 e revelando resistência à aceitação de mudanças nos costumes (MALUF & MOTT, 2010: 372).

Uma evidência desta resistência, que conjugava esforços no intento de disciplinar qualquer iniciativa que pudesse ser julgada como ameaça à ordem familiar, considerada o mais substancial suporte do estado, é o fato de que, apesar das transformações, o Código Civil de 1916, mantém os laços com o Direito Canônico e com a indissolubilidade do vínculo matrimonial e considera a mulher altamente incapaz e, portanto, em posição de inferioridade e dependência frente ao marido, interpretando o modo como cada um deveria ser apresentado socialmente<sup>36</sup>. Foi formalmente estabelecido um conjunto de normas, deveres e obrigações, bem como seus correlatos inibidores e punitivos afim de regradar o vínculo conjugal e a ordem familiar. A homens e mulheres conferiu-se um atributo específico, sendo que à figura masculina atribuíram-se poderes e prerrogativas superiores aos da mulher. A ele cabia prover a manutenção da família, representar legalmente a família, administrar os bens

---

<sup>36</sup> Cabe notar que no Brasil o divórcio só foi instituído oficialmente várias décadas depois, em 1977. Portanto, cada vez que forem citadas as supostas ameaça do divórcio, considerado por muitos na *Belle Époque* como uma chaga social daqueles dias, não estará em questão a noção contemporânea de divórcio, que extingue o casamento, mas sim a ameaça moral e legal daqueles que defendiam e propagavam ideias favoráveis ao divórcio, ou ainda a separação de corpos e/ou desquite, já previsto na Constituição de 1916. O desquite, término da sociedade conjugal que desobrigava os envolvidos das suas condições de cônjuges, era previsto nas seguintes hipóteses: adultério, tentativa de homicídio, injúria grave e abandono voluntário do lar durante dois anos contínuos.



comuns do casal e os particulares da esposa e fixar e mudar o local de domicílio da família. À mulher cabiam as responsabilidades domésticas. Se comparado à legislação de 1890, o Código de 1916 apresenta ainda uma artimanha ao estender aos cônjuges a responsabilidade da família. Assim, a mulher não poderia trabalhar sem a autorização do marido (ou, em certos casos, do arbítrio de um juiz) e legitimava-se o uso da violência para conter “excessos femininos”<sup>37</sup>. Ou seja, a nova ordem jurídica incorporava e legalizava um modelo social segundo o qual a mulher é dependente e subordinada ao homem, seu marido e senhor. A mulher foi ainda declarada como parcialmente incapacitada para o exercício de certos atos civis – limitações comparáveis às impostas aos pródigos, índios e menores de idade (PRIORE, 2006: 246; MALUF & MOTT, 2010: 375; 379).

Solidificava-se a crença em uma suposta natureza feminina, que dotaria a mulher de talentos inatos para ser a guardiã da vida privada, assegurando que o lugar desta fosse o lar e sua função fosse casar, gerar filhos e moldar nestes o bom caráter. Assim, não existiria felicidade possível à mulher fora do espaço doméstico, bem como também não se previa o sucesso masculino dentro de casa, já que aos homens se reservava o mundo do trabalho e a rua (MALUF & MOTT, 2010: 374).

Sobre o destino e natureza das mulheres, o discurso de Nelson Rodrigues como Myrna também é muito ilustrativo da crença comum. Myrna mencionava que quando ouvia as queixas de alguma mulher enamorada, tinha impulsos de perguntar “Não lhe basta amar? Você quer, ainda por cima, ser feliz?” (RODRIGUES, 2002: 15). Ou ainda em resposta contrária à Maria Dolores, leitora que afirmava descuidar do zelo com a aparência no espaço

---

<sup>37</sup> Pesquisas revelam que o marido, ao ser desobedecido, sentia-se na obrigação moral de castigar fisicamente a esposa. Embora nenhum código permita ou exponha deliberadamente tais agressões, estas eram suportadas pelas regras do costume. O uso da violência contra a esposa só era considerado ultrajante se acontecesse publicamente – e publicamente, diga-se, era na frente dos considerados socialmente iguais, categoria que excluía, por exemplo, crianças e empregados (MALUF & MOTT, 2010: 377).

doméstico, para poupar despesas, não “gastando desnecessariamente seus melhores vestidos” em casa:

Na rua, a mulher pode descuidar da sua imagem, de seu vestido, de suas atitudes: pode facilitar, pode transigir. Se for a um baile, a uma recepção, ou a um chá, também pode falhar em um detalhe de elegância, em um gesto menos belo. Dentro de casa, não. Dentro de casa cumpre-lhe um autocontrole tremendo, um rigor inflexível na observação de uma série de coisas, sem os quais o encanto feminino perde oitenta, setenta, sessenta por cento. (...) Cabe a uma esposa fazer várias coisas, inclusive milagres. Acordar sem cara de sono, acordar linda, fresca; não ter, nunca, os olhos fatigados, não dar nunca a ideia de graça exausta. (RODRIGUES, 2002: 43-44)

O trecho deixa evidente qual é o genuíno espaço da mulher e qual é o seu papel dentro deste espaço: uma verdadeira rainha do lar.

Enquanto sobre a mulher recaíam as responsabilidades da vida privada, o homem era o responsável pela vida pública, mas não sem o seu respectivo ônus. Deveria ser honesto e trabalhador, provedor de qualquer necessidade material. Frente à falta de trabalho ou insucesso profissional, o homem, desmoralizado, podia chegar ao desespero do suicídio. Tudo isto com suporte da Igreja, que, oficialmente – através de um documento assinado por Pio XI – considerava uma perversidade abusar da fraqueza das mulheres, fazendo com que trabalhassem fora e se afastassem de seus próprios deveres e da educação dos filhos por conta de um salário paterno insuficiente (PRIORE, 2006: 248).

Era indisfarçável o conformismo da maioria das mulheres diante da condição de sujeição imposta pela lei e pelos costumes: serva do marido e dos filhos, sua única realização aceitável acontecia no lar. Sua família, como já disse uma historiadora, era “ninho e nó” ao mesmo tempo. Ninho, pois, proteção contra agressões externas, muro contra a invasão de sua privacidade. Mas nó porque secreta, fechada, exclusiva e palco de incessantes tensões. Não era raro que nos penosos e arrastados processos de separação os homens se dissessem humilhados porque as esposas não queriam viver com eles. Invertendo a situação, muitos maridos agressivos e violentos passavam de réu à vítima. A jurisprudência, por seu lado, acreditava que ou “cabia ao homem harmonizar as relações da vida conjugal” —

como dizia o jurista Clóvis Beviláqua — ou que a mulher era muito frágil, inapta, portanto, para chefiar a sociedade conjugal. (PRIORE, 2006: 248)

O marido provedor e chefe da família como função do homem e a mãe-esposa-dona-de-casa como função da mulher correspondia às pregações da Igreja, aos ensinamentos médicos, às recomendações dos juristas e o que era legitimado pelo Estado e veiculado pela imprensa. No manual de economia doméstica *O lar feliz*, publicado em 1916, mesmo ano de aprovação do já mencionado Código Civil, o autor afirma que

Se o lar tem por administrador uma mulher, mulher dedicada e com amor à ordem, isso então é a saúde para todos, é a união dos corações, a felicidade perfeita no pequeno Estado, cujo ministro da Fazenda é o pai, cabendo à companheira de sua vida a pasta política, os negócios do Interior. (MALUF & MOTT, 2010: 374)

O descrição harmoniosa do “pequeno Estado” que constituiria a família discrimina o papel de cada um, homens e mulheres, sendo suas funções complementares, mas, de forma alguma, em igualdade de direitos. “Iguais, mas diferentes. Cada um como a natureza o fez” (MALUF & MOTT, 2010: 375).

Incorporando virtudes contraditórias, a mulher deveria muitas vezes fazer ajustes e concessões, sendo o tradicional modelo de decência e subordinação, mas também gerente eficiente do lar – expectativa da nova sociedade burguesa – para ser considerada um esposa adequada (MALUF & MOTT, 2010: 396).

Ao vermos tais considerações que afirmam que a mulher era demasiado frágil para o trabalho, poderíamos pensar que a rotina doméstica, apesar de entediante, pudesse ser leve e tranquila. Mas a descrição que encontramos acerca dos serviços e obrigações domésticas nos faz crer o contrário. O manual *O lar feliz* nos dá uma descrição de como a dona de casa deveria organizar seu tempo: pela manhã, arejando camas, preparando roupas, preparando um almoço agradável, limpando a casa e cuidando do vestuário

das crianças; após o almoço com os pequenos, deveria levá-los à escola, abrir janelas, arrumar quartos, varrer e pôr ordem às coisas. Isto terminado, deveria fazer a toalete e, com um belo aspecto jovial, preparar e organizar o jantar para receber a família, limpar e reorganizar a cozinha e ocupar-se da lavagem das roupas brancas, que seriam também consertadas e passadas. Colocadas as crianças na cama, deveria verificar as roupas de todos, as despesas do dia, a despensa e pensar no cardápio do próximo dia. Ao lado dos afazeres diários, havia ainda uma série de afazeres árduos distribuídos de acordo com os dias da semana<sup>38</sup>:

na segunda-feira, separar a roupa para ser lavada e preparar a barrela; na terça, lavar; na quarta, dobrar e separar aquela que deveria ser consertada; na quinta, fazer os consertos; na sexta passar; no sábado fazer uma limpeza geral que incluía tirar tapetes e sová-los no quintal com um batedor especial (porque os aspiradores de pó praticamente só eram vistos nas páginas de revistas), limpar o assoalho – lavando com água, esfregando com areia e tijolo ou com casca de coco, secando com pano (pois não havia rodo) e encerando, tudo de joelhos, para finalmente lustrar com um pesado escovão. No domingo... Bem, como as coisas foram preparadas na véspera, “é o dia consagrado inteiramente à família. Vestidinhas as crianças com roupinhas domingueiras, que mal haverá de fazê-las passear um pouco?”. (MALUF & MOTT, 2010: 408)

E, apesar do árduo trabalho doméstico, a mulher não deveria descuidar da sua aparência, do seu “encanto feminino”. É o que vemos, por exemplo, nos conselhos dados à Lúcia, leitora do *Diário da Noite* que recorrera à ajuda de Myrna para lidar com a extrema indiferença do marido, que aparentava não gostar mais dela. Lúcia, que se considerava ótima esposa, dedicada aos deveres domésticos, fiel, abnegada e inteiramente dedicada à família, não compreendia a razão para as atitudes do marido. De acordo com a conselheira,

---

<sup>38</sup> Mais detalhes acerca dos processos agressivos e pesados processos utilizados nos serviços domésticos atribuídos às mulheres podem ser encontrados entre as páginas 406 e 420 do capítulo *Recônditos do mundo feminino* (MALUF & MOTT, 2010). Para o momento, cabe termos clarezas das dificuldades e da dureza do invisível trabalho feminino escondidos entre as paredes do lar, camuflando o cansaço e o desgaste físico e justificando o ganho diferenciado e vendo o trabalho feminino como acessório e temporário (MALUF & MOTT, 2010: 421).

a culpa era da própria esposa, por não ter cumprido uma das responsabilidades fundamentais para a mulher: fazer com que o amor fosse eterno, com muita graça, feminilidade e paciência. Sendo uma falha sua, não poderia, portanto, reclamar da sorte do destino:

Você, exausta, moída de cansaço, saturada de sono, incapaz, já, de coordenar as ideias, de compor uma frase, você não seduz seu marido, não encanta, não arrebatava. Ele achará, não resta dúvida, que você é uma formidável dona-de-casa, mas não encontrará este encanto, esta fascinação, que também pertence à condição de esposa. (RODRIGUES, 2002:14)

A mulher ideal deve, portanto, ser incansável; dona-de-casa exemplar, fazer toda uma gama de serviços domésticos e ainda parecer bela e fresca ao fim do dia. Exemplo de heroína virtuosa, assim é descrita a vaidade de Sônia, de *O homem proibido*:

Estava quase na hora de Paulo chegar. Ela, que vivia pensando em Joyce, achou que, por alguns minutos, podia pensar em si mesma. Olhou-se no espelho e com uma certa ternura para a própria imagem. Precisava se aprontar antes que Paulo aparecesse. Desde criança, se bem que procurasse atenuar a própria vaidade, era caprichosa consigo mesma. Sua elegância era de uma simplicidade cheia de bom gosto. (RODRIGUES, 2007: 369)

Era essa a aparência da mulher virtuosa: simples, mas caprichosa. Não muito vaidosa, mas de muito bom gosto.

Considerados diferentes na psique, no intelecto e em suas biológicas, homens e mulheres eram vistos como meros reflexos de suas posições no ato sexual: um que domina e penetra e outra que atrai, abre-se e recebe. Todo o resto seria apenas sublimação do impulso sexual “natural”. E os mais diversos discursos – literários, religiosos, médicos e jurídicos – acerca da família e do casal convergirão na ideia de que é no lar, no seio da família, que são possíveis e permitidas as relações consideradas saudáveis, legítimas, decentes

e higiênicas. Nas palavras do psiquiatra progressista Antônio Austregésilo Lima, “fora do casal não existe salvação possível” (MALUF & MOTT, 2010: 386).

Ganha destaque neste momento o debate acerca dos direitos civis e políticos da mulher. Sobre o assunto, Priore menciona as várias entrevistas feitas por Gilberto Freyre, que registram o ponto de vista masculino:

Certo Aureliano Leite, mineiro, “achava ridícula”, uma tal pretensão. Antônio da Rocha Barreto dizia que “quando chefe do Serviço do Correio, a inaptidão das moças no tráfego postal” lhe confirmara que os direitos da mulher deviam ter suas restrições, pois elas eram “incompatíveis com certos encargos”. Florêncio de Abreu, carioca criado no Sul, também não animava: “[...] a completa e perfeita igualdade dos dois sexos no que tange ao exercício das funções políticas ou públicas era antibiológica e antissocial”. O gaúcho Manuel Duarte preferia a sua em casa, fora do “entrevero das paixões [...] fiel à sua grande missão providencial. A João Luso Torres “repugnava ouvir falar em sufragistas”. O carioca Max Fleuiss queria só “o anjo do lar”. Do outro lado, Alberto de Paula Rodrigues afirmava que “a chamada inferioridade feminina era fruto apenas de tradicional preconceito”. Alfredo Rosa Borges era favorável, mas sem o cigarro na boca. Waldemar Ferreira, advogado paulista, era a favor desde seus tempos de estudante de Direito. “Justificáveis dentro dos limites da natureza e da psicologia feminina” é o que pensavam outros tantos senhores entrevistados por Freyre, sem deixar claro o que exatamente queriam dizer com isso. (PRIORE, 2006: 237-238)

## A MULHER NO SÉCULO VINTE

### O direito de voto e de exercício de cargos administrativos

Centenas de livros existem que falam da Mulher, da mais perfeita obra que Deus nos legou, dessa que é deusa e ré, a que inspira, suavisa, salva e mata, da que podemos chamar—a synthese da civilização.

Poetas, pintores, esculptores, litteratos e philosophos cantaram, pintaram, esculpiram e estudaram a Mulher, porem só alguns se lembraram da sua emmancipação, do seu direito de voto e do seu valor na Humanidade.

Ha pouco recebi uma carta assignada por varios homens de talento.

Que diz a carta?

A carta alem de outras tem duas interrogações interessantes:

— Primeira—«qual a sua opinião sobre o momento feminino?»

— Segunda—«deve-se ou não dar o direito de voto e o de exercicios de cargos administrativos á Mulher?»

Eu que sempre pugnei em prol da Mulher, não ficaria sem responder a tão honrosa missiva, mormente em se tratando de quem venero como mãe, amo como esposa, e idealizo, exalto e invoco nos meus sonhos de artista.

Quem ignora, neste seculo, que houve e ha mulheres de mais cultivo, de intelligencia mais desenvolvida, e mais aptas e criteriosas do que o Homem?

Quantas ha que se fossem livres nos suplantariam!

Que seria de nós?!...

E' vergonhoso trazer-se uma perola de tão raro valor, presa, envolta nas etiquetas da moda e da sociedade.

Ah! se vocês corressem os olhos sobre as paginas da Historia, certo, encontrariam exemplos que a mulher nos deu desde a idade do Silex aos nossos dias, exemplos que nunca mais se esquecerão.

Não cito alguns, porque o tempo é pouco e o momento é improprio.

— Se a Mulher é a companheira do Homem na Gloria e na Desgraça, na Vida e na Morte, porque não tem os mesmos direitos?

— Se a mulher pensa, analisa, reflecte e medita tanto ou mais do que o Homem, porque querem que, ainda hoje, seja a mesma escrava de outros tempos?

— Se o cerebro da Mulher assimilla as migalhas do Pensamento Divino, que vagam pelo espaço, porque querem privar a

## Descrevendo

A' amiguinha Yáya Ribeiro.  
Barra do Pirahy.

Amanhecera.

A janella do meu quarto abre para uma parreira que a ornamenta dando a illusão dum pequenino templo de verdura, tão entrelaçada que mal se percebem as silhuetas gigantes das montanhas distantes.

Abri-a de par em par, e encostei-me ao peitoril recordando... pensando em ti!

Uma manhã esplendida!

Tive a impressão que o ar que aspirava tornava-me outra... respirei profundamente, deliciosamente.

O sol elevava-se morosamente, como querendo retardar mais o jubilo da passarinhada em festa, arremessando de encontro á parede immensuraveis placas violaceas de sombra.

Fiquei durante muito tempo paralyzada e extatica absorvida na incomparavel languidez de receber suavemente as blandicias de Euro sobre a epiderme.

MILDRED MOORE.

do da tribuna, do Magisterio, do Senado e da Camara?

Se sabem que todas as intelligencias são illuminadas e orientadas pela Suprema Intelligencia, que é Deus, porque ainda perguntam si se deve ou não dar o direito de voto e o de exercicios de cargos administrativos á Mulher?

Francamente, é extranhavel essa pergunta...

A Mulher não é mais do que a mesma machina de Deus com alguma differença, que é o sexo, mas, o seu cerebro é o mesmo, e a sua alma é muitas vezes mais lucida que a do Homem.

— Se a Mulher for livre e tiver os mesmos direitos do Homem, com menos esforço fará obras superiores e defenderá a integridade dos povos com mais criterio do que se tem feito até hoje.

A mulher ha de ser livre.

A Mulher ha de ser o idolo redemptor da civilização.

A mulher ha de ser a santa idolatrada da Paz.

A Mulher é quem nos vae salvar, reunir, orientar, instruir e guiar no—Caminho da Luz—que o Seculo Vinte abriu!...

Nictheroy.

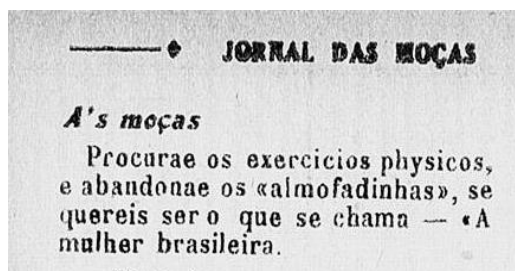
JOSE AFFONSO ESCOPETA



Os padrões de beleza femininos também passam por transformações. A elegância da mulher passa a estar relacionada a sua saúde, e, deste modo, é introduzida ao mundo dos esportes e dos exercícios físicos. É claro que a mudança não era bem vista e aceita por todos, como podemos perceber pelo editorial da *Revista Feminina*:

Hoje em dia, preocupada com mil frivolidades mundanas, passeios, chás, tangos e visitas, a mulher deserta do lar. É como se a um templo se evadissemos um ídolo. E como se a um frasco se evolasse um perfume. A vida exterior, desperdiçada em banalidades é um criminoso esbanjamento de energia. A família dissolve-se e perde a urdidura firme e ancestral dos seus liames. (Apud: PRIORE, 2006: 244)

Mas houve também aqueles que se mostraram favoráveis à mulher esportiva, como os médicos e higienistas, que divulgavam publicamente uma suposta relação entre a histeria e melancolia femininas ao sedentarismo. O esporte, antes prática exclusiva do mundo masculino, torna-se indicativo de mudanças, como sugere a autora de *A beleza feminina e a cultura física*, em 1918: “Nosso fim é a beleza. A beleza só pode coexistir com a saúde, com a robustez e com a força” (Apud: PRIORE, 2006: 244). Encontramos ainda sugestão parecida no recado enviado às moças no *Jornal das Moças*, de 1920, indicando já marcas do que viria a constituir-se como o estereótipo da beleza da mulher brasileira: robusta, rica em formas.



*Jornal das Moças*, nº 276, 30 de setembro de 1920 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional



As roupas também passam a refletir novos padrões. O comprimento das saias sobe e começa a conflitar com o cano das botas, que procura esconder a parte da perna exposta. Os espartilhos tornam-se mais flexíveis e na década de 20 passam a ser substituídos pelo “corpinho”, que deixa o corpo mais livre. Ao fim da Primeira Guerra, surgem as primeiras cintas elásticas, que procuram domar as formas, porém sem os irreparáveis estragos causados pelos medievais espartilhos (PRIORE, 2006: 244-245)

O corpo começa a se soltar. Na Europa, de onde vêm as tendências, bicicletas, quadras de tênis, piscinas e praias passam a fazer parte do cotidiano feminino, trazendo também a aprovação de corpos esbeltos, leves e delicados. Tem início a perseguição aos quilinhos a mais e a mística da magreza, a eterna busca pelo emagrecimento. Musculação e dieta começam a delinear o corpo da mulher moderna, desvinculada do espartilho e da gordura decorativa. (PRIORE, 2006: 245).



Anúncio veiculado no *Jornal das Moças*, nº 154, 29 de junho de 1939 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Como não poderia deixar de ser, as mudanças do século XX causaram por sua vez reações contrárias. Igreja, médicos, juristas e a própria opinião pública se organizavam para combater a tudo que pudesse desorganizar as estruturas básicas da sociedade, sobretudo a família e o casamento (PRIORE, 2006: 252). Qualquer ameaça à instituição familiar era rechaçada, e, assim, o

divórcio era visto como imoral, como uma chaga à qual mesmo os anticlericais eram desfavoráveis (PRIORE, 2006: 246).

Deste modo, veremos nos romances de Nelson Rodrigues que não importa quantos empecilhos possam existir para a realização, consumação ou felicidade dentro de um casamento: todos terão solução e se encaminharão para um final feliz. Embora a maioria dos romances girem em torno das desventuras que precedem matrimônios ainda por se realizar, dois, em especial, falam de casamentos já concretizados. Em *Meu destino é pecar*, a heroína, Leninha, é levada a um casamento conveniente com Paulo, marido profundamente desagradável, pouco inteligente, alcoólatra e com um defeito na perna. O casamento não é consumado e Leninha vê-se apaixonada pelo cunhado, belo e sedutor, um oposto direto do irmão. Mas como num passe de mágica, no final, o sapo transforma-se em príncipe e, nas últimas páginas, o marido abandona o vício, submete-se a um tratamento que lhe confere a plenitude física e se torna um amante romântico e viril, conquistando para sempre o coração da amada. Se não temos o final feliz com a realização do casamento, temos com a sua consumação. E, apesar do marido figurar durante toda a trama como um antagonista e o cunhado cumprir o papel de parceiro romântico, a protagonista encontrará a verdadeira felicidade nos braços do esposo, o que constitui um elogio explícito à instituição do matrimônio. Em *Escravas do Amor*, Lígia, a mãe e rival da protagonista, vive um casamento de aparências com adultérios por parte tanto dela, quanto do marido, com quem tem uma péssima relação marcada por anos de humilhação e desprezo. Nada, afinal, que uma boa conversa não possa resolver e o amor ressurge com todas as forças entre o casal que termina unido e feliz. Mais uma vez, apesar de todos os obstáculos, temos aqui não apenas o elogio ao matrimônio, mas, sobretudo, a sua indissolubilidade.

As mulheres eram convencidas de que não casar era um fracasso pessoal e diferenciava-se a mulher solteira – aquela que ainda não fora escolhida, mas era casável, e a “solteirona”, rejeitada para o casamento, “encalhada”. Ainda hoje a solteirice passa por um processo de desestigmatização. Isso porque:

Aprisionadas pela tirania de uma moral que determina o certo e o errado, o bom e o mau, pessoas solteiras, separadas ou viúvas buscam no casamento sua parcela de felicidade. A mudança na forma de pensar e de viver gera medo e ansiedade, sendo mais fácil optar pelo conhecido, apesar das frustrações. Contribuem para isso a família, os amigos, escola e meios de comunicação. Não existe novela sem casamento feliz no final. (LINS, 1996: 143)

“Ficar para tia” era uma forma de decadência social que constrangia as famílias e deprimia as moças maduras às quais só restava o apelo ao sobrenatural com os incontáveis acordos com Santo Antônio (PRIORE, 2006: 254). Ainda que a relação possa ser limitadora ou tediosa, é melhor do que ficar sozinha. Fundamental é ter um homem ao lado. O resto se constrói ou se inventa. Acredita-se tanto na desesperada busca pelo amor, que a ausência de uma relação pode abalar profundamente a autoestima de uma pessoa e, sobretudo, se for mulher (LINS, 1996: 76).

A obra de Nelson Rodrigues é marcada por uma série de “solteironas”, de “tias encalhadas” que, quando não tendem à maldade, são nervosas, histéricas, flertam com a loucura. Talvez a mais emblemática dessas figuras seja a personagem de tia Clara, de *Núpcias de fogo*, que será sempre mencionada pelo narrador como “a solteirona”. Abaixo, segue uma cena de embate entre a protagonista Lúcia e tia Clara, que descreve como é colocada pelo narrador a personalidade e presença desta na casa da família:

Era a solteirona que a dominava. Quis fugir com o corpo. Tia Clara era, porém, mais forte. E, além disso, o velho hábito de obedecer, de não reagir à solteirona, imobilizou-a. Não se mexeu mais. De novo, o terror da menina renascia no seu coração; renascia também o sentimento de perigo, de uma ameaça que estava no próprio ar. Teve medo de estar ali sozinha, na sala, indefesa diante da inimiga. Por pouco não grita, porque lia nos olhos de tia Clara uma maldade como jamais vira num rosto humano. (RODRIGUES, 1997: 125)

Em cena semelhante, temos tia Clara na presença da personagem de Helena:

A solteirona virava-se para Helena. Esta sorriu, para disfarçar sua angústia. Experimentava, na frente da velha, um sentimento estranho, que não saberia definir muito bem, talvez de medo, não sei. Seu instinto a advertiu que aquela mulher era capaz de tudo, dos desígnios mais tenebrosos. (RODRIGUES, 1997: 174)

Por isso o desejo enorme de casar as filhas e as lágrimas de emoção derramadas nos casamentos. Em *O homem proibido*, na ocasião do casamento das duas filhas, temos as seguintes reações dos pais, satisfeitos:

Quanto aos preparativos do casamento, Dr. Dário vendeu dois ou três prédios. Queria que as filhas se casassem em meio de uma pompa de conto de fadas ou, como ele próprio disse, num esplendor de “mil e uma noites”.

(...)

D. Flávia não cabia em si de felicidade. Dir-se-ia que era uma das noivas. Remoçou; ria por tudo; ou então chorava de alegria. Muito sentimental, não se fartava de dizer que agora podia morrer sossegada. (RODRIGUES, 2007: 451)

Neste momento a valorização da virgindade é relativizada, sendo valorizada como qualidade moral para as jovens donzelas casadoiras, mas motivo de preocupação para aquelas que passaram da idade prevista para o casamento, reforçando o preconceito contra estas. Os celibatários eram vistos como ameaça ao edifício social e a pureza do matrimônio:

“É um erro funesto crer que a virgindade conserve o brilho da tez e os atrativos da juventude. A maior parte das mulheres que ficam virgens depois de ter atingido o desenvolvimento completo são assaltadas por uma multidão de indisposições mortais”, inimigas da beleza e da saúde. Na medida em que “tardam a cumprir os deveres de amante e de mãe”, sua pele tende a tornar-se “terrosa e baça”. Com mais frequência que os “indivíduos normais”, os castos “estão sujeitos a tornar-se escravos de paixões sexuais tirânicas. A natureza nunca

perde seus direitos e a sua desforra é às vezes penosa”. (MALUF & MOTT, 2010: 387)<sup>39</sup>

Na primeira metade do século XX, casar ainda significava formar um lar e se situar adequadamente na coletividade (LINS, 1996: 145). A mulher solteira com mais de 25 anos é estigmatizada, socialmente indesejável, sujeita a gozações, muitas vezes vista como um peso para a família, pois não arrumou um marido para sustentá-la. Uma das saídas mais dignas para a situação seria trabalhar, mas a mulher solteira e independente ainda era vista como uma ameaça rondando os homens casados. Se já tivesse “passado da idade” para o casamento e não fosse mais virgem, acreditava-se que acabaria recorrendo a uma das tradicionais alternativas indesejadas: morar com parentes, tornar-se amante, concubina ou prostituta (LINS, 2012: 243).

A obra rodrigueana está farta de exemplos da impossibilidade de uma vivência saudável da solteirice por parte das mulheres, que tornavam-se necessariamente amargas e flertam com a loucura se celibatárias, ou viverão a sexualidade na prostituição, pois:

dentro de tal sociedade, não existe lugar para a realização plena da sexualidade feminina que não o da prostituição. Ao contrário da ideia de inatismo professada pelo autor em relação à prostituta, a “prostituta vocacionada”, as razões da prostituição em sua obra podem ser consideradas eminentemente sociais: não pela pobreza, por questões financeiras, mas pela ausência de espaço para a mulher fora do casamento. Viver a sexualidade livremente e fora dos laços matrimoniais acabava por relegar a mulher à prostituição. (PASSOS, 2009: 113)

Os médicos indignavam-se com as tendências da moda: corpos mais magros, cabelos curtos, pernas delgadas e seios pequenos – associadas por muitos às feministas e à negação da maternidade e feminilidade (PRIORE,

---

<sup>39</sup> As citações feitas por Maluf & Mott referem-se ao guia *A educação sexual*, de Jean Maristan (1930).

2006: 245). Não havia felicidade prevista fora do casamento e da família, como profetizava, por exemplo, o médico eugenista Renato Kehl. E o matrimônio deve logo transformar o casal em pais (MALUF & MOTT, 2010: 388). O amor conjugal constituía em procriação e, como no século anterior, combatiam-se sentimentos demasiado intensos, paixões e amores romanescos. Por todo o país são propagadas lições e argumentos com a finalidade de civilizar o amor, afastando moças e rapazes da paixões infecundas, indicativas de desordem, e enaltecendo o valor do amor tranquilo e salutar. Combatia-se os desejos impetuosos e as paixões romanescas em favor da serenidade existencial e da instituição matrimonial (PRIORE, 2006 253; MALUF & MOTT, 2010: 388). O projeto de vida saudável era a geração de prole legítima no interior do matrimônio:

“— as moças, naquele tempo, eram educadas para casar e ser dona-de-casa... educar os filhos muito bem era responsabilidade das mulheres”, diz um dos depoimentos colhidos pela socióloga Maria Helena Trigo. A tríade amor, saúde e felicidade passa a coincidir nos discursos sobre a família enquanto os “amores de sofrimento” eram identificados com doença. Paixões levavam a crimes hediondos que enchiam as manchetes dos jornais. Contra elas — e não há novidade nisso como já viu o leitor — se constrói uma afetividade conjugal cheia de normas, cheia de regras. Sua marca: a presença de ascetismo e de disciplina, características que há muito pautavam as relações entre os sexos. (PRIORE, 2006: 253)

A imprensa carregava nas tintas para valorizar o espetáculo dos crimes passionais, que a jurisprudência denominava como “crimes de paixão” reiterando que aqueles eram tempos realmente muito ruins justamente devido à entrega dos homens às paixões em vez de valorizarem o ascetismo e disciplina de uma vida conjugal honesta e serena (MALUF & MOTT, 2010: 389). Homem de imprensa e jornalista policial desde a adolescência, a Nelson Rodrigues encantavam os crimes passionais que lhe renderam tantas notícias sensacionalistas e romanceadas e marcaram ainda a sua vida pessoal<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Na época, escândalos amorosos envolvendo adultérios, assassinatos e suicídios povoavam as páginas dos jornais cumprindo o papel de literatura barata, de entretenimento. No maior

Desde suas primeiras reportagens, imaginação de Nelson Rodrigues daria nuances especiais às matérias policiais. Diferente do que prega o jornalismo contemporâneo, que prima pela objetividade e pelo compromisso com a veracidade, nas reportagens de Nelson o autor extravasa sua subjetividade, gosto e propensão para a ficção, não se limitando a noticiar as ocorrências, mas romanceando a história das personagens nos fatos: “Eu não via nenhuma dessemelhança entre literatura e jornalismo. Já ao escrever o primeiro atropelamento, me comovi como se fosse a minha estreia literária” (RODRIGUES, 1993: 245). Assim, pactos de morte, acidentes e crimes passionais ganhavam tons dramáticos, carregados de adjetivos para descrever os elementos da história, suspense ao final da reportagem com direito a continuação nas próximas edições do jornal, como se fosse um folhetim (RISSARDO, 2011: 90).

Na sua obra será constante a presença trágica e mesmo patética que resulta da não continência do amor. Em Myrna, temos o discurso oficial, que prega a sensatez e o amor tranquilo. Porém, temos também por trás da conselheira, o discurso rodrigueano, que entende que conter o amor seja necessário, porém nem sempre seja possível:

Você diz que a gente “deve” controlar o amor. “Deve”, concordo. E “deve” fazer uma série de outras coisas, como, por exemplo, ser heroica, sublime, abnegada, feliz, perfeita, formidável. Mas, acontece que nem sempre se pode fazer o que se “deve”. Por exemplo: - eu tenho um amor e “devo” controlá-lo. Mas “poderei”? Para isso, é preciso que exista uma proporção entre força do sentimento e a minha capacidade de resistência. Quando a força do sentimento é maior, que fazer, minha pobre Sofia? “Nada”, respondo. Porque eu “devo”

---

estilo “O Beijo no Asfalto”, as notícias que “faziam sucesso” eram prolongadas, os fatos exagerados e detalhes eram criados para dar mais emoção à história. Tudo isto acontecia rotineiramente em vários jornais, incluindo *A Crítica*, jornal do pai de Nelson Rodrigues, onde este e os irmãos trabalhavam. Foi em razão de uma destas notícias, sugerindo um adultério, que Sylvia Serafim Thibau, a acusada em questão, em 29 de dezembro de 1929, adentrou a redação do jornal e disparou contra Roberto Rodrigues, ilustrador e irmão de Nelson Rodrigues, que morreu no local.

controlar o amor e, simplesmente, não posso. (RODRIGUES, 2002: 95)

A continência dos excessos masculinos e o equilíbrio dos afetos para a preservação do lar eram atribuições da mulher. Assim, era necessário fazer-se bela, saudável e cultivar sempre a arte de encantar, fortalecendo a relação e afastando o tão temido e vergonhoso divórcio, mantendo-se sempre próxima a um ideal de amizade, já que o casamento era espaço mais de respeito do que de prazer. Havia concordância com os argumentos de Cesare Lombroso<sup>41</sup>, que, acerca do amor feminino, afirmava não ser este de origem sexual, mas uma forma de devoção que se desenvolve de um ser inferior para com outro superior (PRIORE, 2006: 255).

---

<sup>41</sup> Formalmente, pode-se apontar o médico e cientista italiano Cesare Lombroso como o líder de uma corrente biológico-determinista, que atribuía questões de caráter ou sociais a fatores endógenos. Lombroso, durante a segunda metade do século XIX, cria e defende a ideia do “criminoso nato”, teoria de *O Homem Delinquente*, obra datada de 1876, na qual preconizava que pela análise de determinadas características físicas era possível traçar o perfil dos praticantes de diferentes delitos e prever de antemão a inclinação de determinados indivíduos à criminalidade. A exemplo do “criminoso nato”, Lombroso procura criar também a “prostituta nata”, teoria fundamentada na observação e estudo comportamental de duzentas prostitutas, cujo resultado foi insatisfatório para a comprovação da sua teoria, uma vez que 63% das mulheres observadas não apresentavam as supostas degenerescências atribuídas às prostitutas (PASSOS, 2009: 103; PEREIRA, 1976: 15).



## COISAS DA VIDA...

EPISODIO 2.



Ella - Homem sem coração! Chega em casa sem me dar a menor atenção e vae logo metter o nariz nos jornaes a vêr si encontra photographias de serigaitas de MAILLOT! Monstro!

Elle - ?!



Ella - Não me interrompa! Pirata! Conquistador de meia-tijela! Já sei que vae dizer que estava lendo as cotações dos generos... Batatas! Já ouviu?! Bã-tã-tas!!!

Elle - Mas...

Ella - Cale-se!



Ella - Maldita a hora em que me casei! Meu Deus, como sou infeliz!

Elle - Mas nem um santo aguentaria isto! Que inferno! Todo dia uma scena! Decididamente, a rua é o unico lugar onde posso estar socegado! Safa!



O amigo experiente - Meu caro, si a amas tanto, procura cortar o mal pela raiz. Vires para a rua a cada accesso, não adianta.

Elle - Mas, que fazer?

O amigo - A causa da irritabilidade da tua senhora deve estar no máo funcionamento do utero ou dos ovarios. Por que não a fazes tratar-se?

Elle - ?!



O amigo - A SAUDE DA MULHER fará o milagre - é o grande remedio para os incommodos das senhoras. Compra um vidro hoje mesmo. Levarás com elle a felicidade de regresso ao teu lar.

Elle - Santas palavras! Vou voando á primeira pharmacia!



Ella - Lembras-te, querido? Faz hoje um anno que brigámos pela ultima vez...

Elle - Másinhal Para que recordar?

Ella - Para abençoarmos a SAUDE DA MULHER, que me restituiu ao teu amor...

**A SAUDE DA MULHER**  
O GRANDE REMEDIO DAS DOENÇAS DE SENHORAS

*Jornal das Moças, nº 950, 31 de agosto de 1933 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional*

Para a continência dos ânimos e a construção de relações regradas e saudáveis, multiplicava-se entre os médicos higienistas uma proposta de educação sexual entre os jovens, uma vez que a ingenuidade das moças, cuja sexualidade fora profundamente reprimida, somada à brutalidade dos rapazes, versados nos assuntos da sexualidade nos prostíbulos, nos quais as relações

eram condicionadas ao pagamento pelo “serviço”, muitas vezes acabava resultando em desastre para o casamento. Os médicos indicavam o “defloramento com especial cuidado”, uma vez que a sorte de um casamento dependeria da empatia e dos resultados da noite de núpcias.

O doutor Olvarrieta, sensível ao universo feminino, afirmava que os homens deviam aprender a se relacionar sexualmente com suas esposas, desfazendo-se de suas antigas referências sexuais. Insistia, ainda, que muitos casamentos acabavam porque os maridos ignoravam as necessidades sexuais da esposa, acreditando que deveriam evitar “[...] com sua mulher toda a classe de refinamentos durante o ato sexual, crendo deste modo cumprir mais fielmente as obrigações do marido, já que a alegria, a satisfação, a recreação ficaram nos barcos de suas amigas anteriores. Repeti-las com sua própria mulher, com a que vai ser ‘mãe dos seus filhos’, seria insensato, equivaleria a tanto como insultá-la, ofendê-la, quiçá, prostituí-la.” (PRIORE, 2006: 255)

Recato era sinônimo de caráter. Uma mulher “correta” jamais deveria tomar a iniciativa de procurar um homem, postura atribuída às mulheres de má reputação. Um bom exemplo é, novamente, a virtuosa Sônia de *O homem proibido*, tão reservada que nem a mãe tinha com esta proximidades:

Embora adorando a filha, não conseguira, ao longo dos anos, criar uma intimidade com ela. Havia, em Sônia, uma permanente atitude de recato, de discrição, que parecia estabelecer um limite. (RODRIGUES, 2007: 428)

A imposição da castidade e da pureza trazia consigo a consequente ignorância. Assim, confrontadas com a crueza da realidade da vida sexual, desvanecia o clima de conto de fadas (PRIORE, 2006: 256).

Estabelecidos os parâmetros de decência, qualquer relação entre homens e mulheres fora do eixo matrimonial seria classificada pelo fomentadores da ordem e da moral como ilícita, indigna (MALUF & MOTT, 2010: 387).

Claro, sobretudo fora das elites nem tudo anda tão conforme as regras da Igreja, do Estado e da Medicina. Muito embora o discurso dominante pregue a toda população as normas elaboradas pela elites acerca do papel da mulher como dona de casa e esposa e do homem como chefe de família, na prática, podemos dizer que estas regras foram seguidas sobretudo pelas camadas mais abastadas das grandes cidades, onde os casais eram unidos pelos “sagrados laços do matrimônio” civil e religioso e cumprindo os papéis previstos, segundo os quais as mulheres se dedicariam exclusivamente à educação dos filhos e à administração do lar, sob a retaguarda do marido provedor, este sim ligado às atividades produtivas. Apesar do empenho de intelectuais e das instituições em espelhar o povo brasileiro a partir das imagens da burguesia paulista e carioca, estes padrões de comportamento, a modernidade e o consumo foram absorvidas de modo desigual por diferentes regiões, cidades e camadas da população. Boa parte do país ainda permanecia agrário e nem todas as cidades puderam realizar a desejada modernização (MALUF & MOTT, 2010: 400). Integrantes de outras classes sociais, como ex-escravos, operários, imigrantes trabalhadores, negros e mulatos com frequência viviam relações de amancebamento, concubinato e relações consensuais (PRIORE, 2006: 256). Diferentemente do discurso oficial, muitas mulheres tinham relações conjugais sem a presença efetiva do companheiro do lar, e destes parceiros não tinham empregos fixos e não se caracterizavam como provedores. Deste modo, além do serviço doméstico e de criação dos filhos, muitas mulheres se responsabilizavam pelo provimento do lar, realizando trabalhos extremamente pesados e não condizentes com o discurso acerca do “sexo frágil” (MALUF & MOTT, 2010: 400). Porém essas tantas formas de relacionar-se fora do casamento eram consideradas imorais, indecentes (PRIORE, 2006: 256). Chamavam a mancebia de “amor degenerado”, “espectro de amor”, “imitação de amor” e, pretendendo regular as relações consensuais, transformavam-nas em objeto de intervenção (MALUF & MOTT, 2010: 387).

Durante os anos 30, 40 e 50, o intenso processo de industrialização e urbanização e o êxodo rural traziam novidades – distribuídas de maneira

desigual pelo país. Como aponta Antônio Candido, a mulher passa a ser um elemento presente no mundo do trabalho, nas fábricas, escritórios e estabelecimentos comerciais, rompendo o isolamento da família e alterando o status social da mulher (Apud: PRIORE, 2006: 282). O desenvolvimento urbano e industrial, o acesso a uma melhor escolaridade, os avanços do feminismo e as reivindicações das mulheres acabaram por resultar em novas profissões para a mulher. Este progresso porém era limitado, pois havia inúmeros empecilhos para o acesso a várias posições. As ofertas, em geral, se aproximavam daquilo que se considerava uma espécie de prolongamento das funções da mulher no lar, como enfermeira, educadora, secretária, telefonista e operárias das indústrias têxtil, de confecções e alimentícia. De acordo com a legislação, mulheres casadas precisariam de autorização dos maridos para trabalhar – atividade considerada legítima quando fundamental para o sustento da família, desprezando aspirações pessoais (MALUF & MOTT, 2010: 402).



Mulheres de todas  
as nações como  
testemunhas:

*J'adore l'Odol*

Mademoiselle Nicolette é uma francezinha de Paris, uma francezinha engraçada. Trabalha no escriptorio de um advogado da Rue de Lafayette. Copia minutas, relatórios, razões, pareceres, cartas, avisos, e tudo por um ordenado quasi ridiculo. Si o advogado tivesse mais imaginação, multiplicaria esse ordenado. Elle não percebe que muitos clientes sobem as duas escadas apenas por causa da pequena Nicolette. O sorriso de Nicolette é uma verdadeira attracção. Um dia, "antechambrando", o velho Marquez de La Rotonde não se pôde conter e disse-lhe que ella era dona do sorriso mais bello deste mundo. Nicolette respondeu, encantada:—"Oh! monsieur... Ce ne sont que mes dents blanches... Vous comprenez, j'use l'ODOL.

**Odol**



O dentifricio que embelleza o sorriso de cinco continentes.

Anúncio no *Jornal das Moças*, nº 950, 31 de agosto de 1933 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Surgem assim novas formas de entretenimento e socialização, nos quais homens e mulheres passam a ter contato mais direto e frequente, tanto para a classe média quanto para a burguesia. Candido destaca ainda o já mencionado processo no qual a responsabilidade pelo casamento passa a ser cada vez

mais das partes interessadas e menos dos pais, tornando-se uma questão mais individual do que familiar (PRIORE, 2006: 282).



Coluna social retrata convivência entre homens e mulheres no *Jornal das Moças*, nº 154, 29 de junho de 1939 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Periódicos como *O Cruzeiro*, *Querida*, *Vida Doméstica* ou *O Jornal das Moças*, além de publicar folhetins fantasiosos e açucarados, eram modelares formadores de opinião e revelavam que a crença de que ser mãe e esposa era o destino natural das mulheres, enquanto ao homem cabiam iniciativa, participação no mercado de trabalho e espírito de aventura era ainda

predominante. Do mesmo modo que na imprensa jorravam conselhos que construíam o papel social da boa esposa, eventualmente, de modo paralelo e bem menos explícito, seria também construída a figura do homem casado, como na revista *Eu sei tudo*, em outubro de 1927:

Não te esqueças que o trabalho da mulher no lar é triste e monótono e de que ela tem o direito de desejar uma palestra divertida com seu marido, quando este se encontra em casa; não deixes de fazer a corte a tua esposa depois de casada. O matrimônio não obriga tua mulher a desprender-se da ânsia amorosa, mesmo quando já sejam muitos filhos; não tenhas como certo que tua esposa sabe que continuas a amá-la e que a julgas a melhor dona de casa do mundo; não te esqueças de que és o único espectador para quem tua esposa trabalha e de que ela gosta de ser elogiada; não pense que o fato de estar casada contigo seja diversão suficiente para uma mulher. Não é. Tua esposa tem direito a uma tarde de passeio, pelo menos uma vez por semana. (Apud: MALUF & MOTT, 2010: 398)

## REGRAS DE OURO DO CASAMENTO

Um dos problemas que mais preocupam a sociedade atual é a avalanche de divórcios que invadiu o campo dos casais jovens. Para atenuar o mal, que assumiu proporções sem precedentes, filósofos, sociólogos e psiquiatras reuniram-se para estudar as causas de tantos desastres matrimoniais. E sugeriram, então, seis regras de ouro para a conservação do casamento, aqui estão elas, divididas em três grupos, segundo a idade do casamento.

### CASADOS HA MENOS DE 15 ANOS

- 1) A lua de mel permite aos esposos uma aproximação e conhecimento em plena liberdade de família. Deve, então, ser prolongada o mais possível.
- 2) Ceda ao seu marido, quando ele estiver raivosos. Mas seja inflexível nas questões verdadeiramente importantes.
- 3) Procure ser compreensiva para o gênero de atividade que exerce seu marido.
- 4) Nunca discuta com seu marido em presença de seus filhos. Isto cria complexos nas crianças, prejudicando a sua formação moral.
- 5) Sempre que tiver algum problema importante a resolver divida-o com seu marido.

6) Procure ser indulgente para com ele, pois, muita vez, o que lhe pode parecer infidelidade, não passa de grandes preocupações ocasionadas pelo trabalho estafante em um escritório.

### DEPOIS DE 15 ANOS DE CASADOS

- 1) Depois de uma briga ou discussão, não vá dormir com raiva; procure sempre uma maneira de fazer as pazes.
- 2) Seja modesta, viva adaptando-se às condições em que se encontra.
- 3) Não tenha medo de mostrar ser orgulhosa do talento de seu esposo. Isto incentiva-o.
- 4) Não procure o apoio de uma terceira pessoa para mostrar a seu marido que você tem razão e ele está errado.
- 5) Procure aumentar nos seus filhos o amor filial.
- 6) Tenha paciência com a família dele e, caso seja impossível uma convivência amigável, não brigue. Afaste-se paulatinamente.

### DEPOIS DAS BODAS DE PRATA

- 1) O casamento é uma associação livremente constituída, não uma entidade criada a título de comodidade.
- 2) O silêncio, em certos momentos, é de ouro; noutros, tem do ouro o peso. Tenha sempre à disposição algumas lanchas de prata...
- 3) Uma risada a dois, une: uma risada a sós, pode desunir.
- 4) Um casamento que não se apoia sobre a verdade não pode ter longa duração. Mas a verdade deve ser alguma coisa mais do que não contar mentiras...
- 5) Lembre-se de que o amor muito apaixonado não deve ser a base de um casamento. Mais vale a compreensão e a amizade do que essas paixões efêmeras como o vento.
- 6) O amor esvazia as regras do seu valor, sejam elas de ouro ou de prata.

24-5-1951

Por que seus dentes ficaram  
**MAIS BRANCOS** do que os meus?



- Ah!  
É que uso a  
**NOVA PASTA LEVER S.R.**  
com o seu ativo  
**Elemento S.R.**



● Protege as  
gengivas também!

**COM A MAIS GOSTOSA ESPUMA DO MUNDO**

JORNAL DAS MOÇAS

— 67 —

Conselhos para as esposas no *Jornal das Moças*, nº 1875, de 24 de maio de 1951 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional



Cinema e revistas passam a veicular cada vez mais imagens que representam a paixão: olhos nos olhos e longos beijos na boca eram sinônimos de final feliz. Os folhetins de Myrna e Suzana Flag estão abarrotados destas cenas em que o amor se realiza no sublime e mágico momento do beijo:

Enquanto no céu, muito alto, ardia a primeira estrela da tarde – ele a tomou nos braços. Ela não fez um gesto, não esboçou uma resistência. Fechou os olhos, já esquecida de tudo e todos, vivendo aquele instante. Pensou, num<sup>42</sup> alegria mortal: “Estou sendo beijada.”

Nenhuma mulher jamais foi tão feliz. (RODRIGUES, 2007: 76)

Em outra passagem do mesmo *O homem proibido*, novamente temos a glamourização da cena do beijo e ainda da fraqueza e fragilidade feminina, típica das heroínas dos folhetins rodrigueanos com suas crises de complexo de Cinderela<sup>43</sup>:

– Ou tu me beijas ou eu te beijo!  
Sua resistência que não iludia nem a ele nem a ela mesma, escondia uma fragilidade absoluta. Sônia sentia-se cada vez mais fraca e percebeu que ia capitular.  
– Então, rápido.  
Ele aceitou.

---

<sup>42</sup> A inadequação de concordância foi mantida, uma vez que é ilustrativa do gênero folhetim, objeto do primeiro capítulo desta tese. O ritmo industrial de escrita e publicação exigido pelo formato faz com que, com frequência, cuidados com a forma e revisão do texto sejam negligenciados, o que fica explícito na passagem de *O homem proibido* que ilustra a romantização e glamourização do beijo.

<sup>43</sup> O complexo de Cinderela foi descrito por Colette Dowling na obra de mesmo nome e que versa sobre o medo feminino da independência e o desejo inconsciente de ser cuidada pelos outros, sendo mais aparente conforme a pessoa se torna mais velha. Um importante aspecto da obra tenta compreender manifestações deste fenômeno, como a permanência em relações disfuncionais. O termo é amplamente utilizado para definir condições aparentes na medicina, mas também utilizado de maneira vulgar para falar de características associadas (DOWLING, 1981).

– Rápido.

Gostando de não ser forte, gostando de ser fraca, ela ergueu o rosto e o beijou na boca. Foi, de fato, um beijo rápido. Quando terminou, porém, Sônia estava com uns olhos de sonho e os lábios ainda entreabertos. E, ao mesmo tempo, quis chorar.

Paulo, porém, não estava satisfeito:

– Já fui beijado. E agora é a minha vez de beijar. Esse beijo, o segundo, foi, nas vidas de Paulo e Sônia, um momento de eternidade. (RODRIGUES, 2007: 352-353)

O namoro assume uma nova concepção: namorar passa a ser sinônimo de beijar e o carro passa a ser um espaço de namoro. A hipocrisia, porém, permanece. Se por um lado as pessoas começam a beijar-se e tocar-se, por outro resistem os conceitos de “mulher para se divertir” e “mulher para casar” e de um tipo de namoro para satisfações imediatas e outro para resultar em casamento. Permanecem os velhos esquemas, ditando que as mulheres devem ser “difíceis”, pois o homem não valorizará muita acessibilidade por parte da escolhida:

Nossos homens continuavam presos aos tradicionais esquemas: aqueles que achavam muita facilidade por parte de suas escolhidas se desencantavam. No século da velocidade, lembra Thales de Azevedo, as mulheres muito “dadas”, “pensando que a dar muito, muito agrada”, acabavam sem atrativos nem mistérios: “Quanto amor desperdiçado, que desilusão tremenda! Tudo gasto no noivado, não resta nem um bocado, que nos atraia ou nos prenda”. A longa espera, as dificuldades, a recusa em nome da pureza eram os ingredientes que atraíam o sexo masculino. (PRIORE, 2006: 283)

Até alguns anos atrás, as moças eram orientadas pelas suas mães a não permitirem quaisquer intimidades físicas antes do casamento sob o argumento de que isto faria o homem perder o interesse. Não preocupava-se com o depois. Já casados, tudo deveria ser suportado (LINS, 1996: 79). Por volta da década de 50, amor e casamento já estão intimamente relacionados, uma vez que se associa a sexualidade à procriação. Mães solteiras são estigmatizadas, muito embora já se perceba uma tolerância um pouco maior as relações que antecedem o casamento, contanto que os noivos se amem e pretendam se casar para “reparar o erro”. Ainda assim, a regra vigente é de que a moça

recuse maior intimidade, pois sua reputação baseia-se em sua capacidade de resistir as investidas sexuais masculinas (LINS, 1996: 159).

Uma boa ilustração de como ser ou parecer “difícil” instigaria o interesse masculino é encontrada em *Núpcias de Fogo*, quando o personagem Carlos, disputado entre duas irmãs, claramente se interessa por aquela que, ao menos nas aparências, demonstra maior dificuldade na conquista:

Compreendia porque ele a perseguia, com obstinação, com febre, quase com loucura, e porque estava resolvido a conquistá-la. Era a resistência que o enfurecia e fazia sonhar, de maneira tão apaixonada, com essa menina que, antes, só lhe inspirava um interesse muito vago, muito incerto. Se tivesse cedido, talvez nunca mais ele olhasse pra ela. (RODRIGUES, 1997: 111)

É claro, houve as pioneiras que fugiam ao padrão estabelecido, fumando, lendo livros desaconselhados, abrindo mão da virgindade e explorando a sexualidade. Tais comportamentos, que eventualmente poderiam até conquistar admiradores, eram socialmente desprezados e condenavam as moças à impossibilidade do casamento, pois, para isto, os homens esperavam por uma “moça de família” e não alguém apontada como uma “doidivanas”. Os homens escolhiam e preferiam as recatadas. Enquanto isso, as relações deles com outras mulheres eram permitidas e até mesmo desejadas e sua virilidade era medida pela amplitude de sua experiência (PRIORE, 2006: 289).

Se em meados do século XX o amor era supervalorizado, povoava o imaginário e o sonhos das mulheres, sendo condição de felicidade, que se concretizaria com o casamento por amor e a maternidade, por outro lado, o que se encontrava no matrimônio e na família poderia ser uma grande frustração para os sonhos românticos alimentados até então:

O amor que as mulheres vivem é totalmente voltado para o casamento, a maternidade e as convenções sociais. Não lhes é permitido qualquer deslize passionai fora das regras da ordem. O sentimento amoroso precisa apoiar-se em valores seguros,

vinculados à “harmonia” de uma união conjugal e à estabilidade familiar. Por isso, deve ser domesticado. Para a mulher, as responsabilidades de esposa e mãe devem ser as mais importantes da vida, e estar acima de qualquer outro desejo. Com o homem é diferente. Ele encontra uma válvula de escape nas suas atribuições de chefe de família utilizando-se das chamadas “liberdades” masculinas. (LINS, 2012: 238)

O ideal amoroso propagado pela literatura e cinema promete a satisfação de todas as necessidades através do amor, de emoções sem fim e felicidade eterna junto ao ser amado. Porém o que a maioria das mulheres encontra com a realização do plano do casamento é um amontoado de regras que cerceiam a liberdade, uma exaustiva, repetitiva e entediante rotina doméstica e, com frequência, infidelidade conjugal por parte do marido. Nada que sequer lembre os sonhos alimentados pela ficção. Ainda assim, esta ficção não será rejeitada, mas, como os folhetins rodrigueanos de tanto sucesso, consumidos mais e mais. Isto porque

Frequentar as histórias imaginadas por outros, seja escutando, lendo, assistindo a filmes ou a televisão ou ainda indo ao teatro, ajuda a pensar a nossa existência sob pontos de vistas diferentes. Habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre nossos destinos possíveis e cotejá-los com o nosso. Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos escuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de uma forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada. (CORSO & CORSO, 2006: 21)

No caso dos romances de folhetim escritos sob pseudônimos femininos de Nelson Rodrigues não é difícil compreender quais são os caminhos que levam estas leitoras de meados do século XX, de diferentes idades e classes sociais, a acompanhar apaixonadamente um após outro durante meses, e ainda, anos. Girando sempre em torno do amor romântico, uma verdadeira obsessão do século XX, o tema fala de perto a cada leitora. No caso das leitoras solteiras, sejam as casadoiras ou as “solteironas”, os romances, falando do idílio, das aventuras e dificuldades (sempre superadas) prenupciais, culminando sempre com a realização ou a consumação do

casamento, reflete os sonhos alimentados ou frustrados de cada uma delas. No caso das mulheres casadas, os romances fazem viver ou reviver as emoções e aventuras, as paixões que não pertencem ao mundo doméstico e às emoções domesticadas do casamento. Não surpreende que nestes romances o enredo sempre se encerre com o casamento. Não é novidade, claro. José de Alencar, e tantos outros autores, já repetia este modelo de romance de amor no século XIX, em que, depois das desventuras, tudo acaba bem com a realização do casamento, que, afinal, deveria ser o objetivo de vida feminino. Assim já eram os contos de fada que versavam sobre histórias de amor. Estava conquistado o que havia para ser conquistado. Mas esta não é a única razão para que o romance acabe por aí. Nos romances de Nelson Rodrigues aqui abordados, como é a regra dos romances sentimentais, o enredo termina no casamento, seja em sua realização ou sua consumação e nada mais acontece a partir daí. Nenhuma das heroínas chega sequer a ter filhos. Talvez não apenas porque o casamento se empunha como a meta de toda mulher, mas porque o desenrolar da trama a partir do casamento muito provavelmente frustraria os ideais estéticos de amor apaixonado e uma vida de emoções. Ler e reler estes romances é uma forma de fazer com que as mulheres vivam e revivam o sonho de amor do século XX. Com toda paixão e envolvimento que um grande narrador como Nelson Rodrigues consegue induzir.

### 3. FACETAS DE CONTOS DE FADAS NA PRODUÇÃO RODRIGUEANA

*Ao contrário do romance “realista”, que se esforça para ajustar a ficção ao que se admite comumente como imagem plausível do real, ele ostenta a sua irrealidade, exhibe suas inverossimilhanças, aumenta, diminui, deforma, desnaturaliza seus elementos sem a menor preocupação com a sua credibilidade, mediante a arbitrariedade que é lei no reino absoluto da imaginação.*  
(ROBERT, 2007: 79)

#### 3.1. FOLHETINS, FADAS E A INVENÇÃO DO AMOR

Não se trata de coincidência. Revolução Industrial, folhetim, contos de fada, o amor romântico: tudo acontece ou se consolida ao mesmo tempo. Já vimos que é a partir da Revolução Industrial que temos, com a criação da imprensa, a possibilidade da criação do folhetim, surgido como um produto da cultura de massas para a comercialização e o entretenimento da sociedade burguesa. A estrutura familiar começa a se modificar, e o novo sistema cultural e econômico exige uma nova organização, pois a família grande não interessa à sociedade industrial, já que é mais conveniente a existência de várias famílias pequenas, que determinarão o número de vendas de casas, geladeiras, carros, televisores etc (LINS, 1996: 144). A família perde as funções que a caracterizavam como uma microssociedade, a revolução industrial afeta a moral do casamento e toda a cultura, trazendo consigo cidades, fábricas, multidões, complexidade e individualismo (LINS, 1996: 144):

Enquanto instituição, a família é imprescindível ao projeto burguês, por constituir simultaneamente unidade e fragmento. Unidade porque apresenta laços internos sólidos, sustentados pela ideologia familista, que mitifica a maternidade, destaca o amor filial, invoca deveres entre pais e filhos e sublinha o afeto entre seus membros fragmento, por resultar da desagregação dos grandes grupos a que outrora se integrou. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 15)

Uma miniatura do estado burguês idealizado, a família contrapõe a ideologia que a sustenta à fragilidade de seu poder político, constituindo uma entidade política caracterizada por sua despolitização, mas

não deixa de constituir peça fundamental da sociedade moderna, pois a valorização da vida doméstica nasceu da desmontagem de outras forças capazes de desafiar o poder maior da burguesia e do tipo de Estado, despersonalizado e distante, por ela estabelecido. Por isso, ainda que não se confunda com uma camada social, com um partido, com uma ideia, a família constrói e consolida a sociedade burguesa, organizando-a para alguém ou para além das camadas sociais, partidos ou ideias. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2003: 15)

Nesta nova organização, o homem afasta-se do lar para trabalhar nas fábricas e escritórios e a mulher fica reclusa no espaço doméstico, cuidando da casa e dos filhos. Parece uma relação em desequilíbrio? Sim, de fato é. E para sustentar este sistema, precisamos de um conjunto de valores que legitimem tal organização. E assim se institucionaliza o culto ao amor romântico:

Podemos afirmar mesmo que, grosso modo, o amor aparece como instituição ao mesmo tempo que a industrialização. O amor entre homens e mulheres é filho das grandes cidades. (...) A mulher seria salvadora do homem das tentações do poder, com seus valores de dedicação e auto-sacrifício, completamente opostos ao egoísmo e ao desejo de poder dos homens. (MURARO, Apud: LINS, 1997: 110)

Para institucionalizar tais valores, apela-se, evidentemente, às representações de várias ordens, incluindo as estéticas e literárias. Representações sempre foram grandes estratégias para a propagação de valores, pois povoam o imaginário e, de maneira implícita, estabelecem-se com força nas crenças de verdade das sociedades de maneira muito mais eficiente do que faz o discurso científico explicitamente, por exemplo (PASSOS, 2009: 54). As representações com as quais estamos em permanente contato são determinantes para a formação das identidades através de processos de

identificação (ou de rejeição destas representações). Os processos de identificação estão entre as principais relações estabelecidas dentro dos sistemas culturais e influenciam diretamente na formação destas identidades. Um exemplo óbvio de como isto se processa é a recepção das representações na mídia. A mídia veicula os mais diversos padrões de comportamento relacionados à sexualidade, moda, linguagem, padrões de beleza etc. Essas posturas são popularizadas ou desprestigiadas através de processos de identificação – procuramos incorporar os padrões que são ditados porque nos identificamos; incorporamos cortes de cabelo e peças do vestuário por conta da identificação com os artistas que admiramos. Diversos comportamentos são valorizados ou menosprezados e, de acordo com a relação que estabelecemos com a mídia, incorporaremos ou não tais marcas, ou tentaremos subverter ou nos adequar aos padrões. Tudo isto é decisivo em como nos enxergamos e nossas expectativas acerca de nós mesmos, assim como na maneira como recebemos os outros e o que esperamos deles (PASSOS, 2009: 110). Por isso mesmo que, por esta determinação nos comportamentos e suas consequências sociais, não podemos crer que as representações sejam neutras ou inocentes, desinteressadas. No caso específico dos folhetins, os próprios elementos do êxito da obra não são ingênuos ou espontâneos, mas industrialmente dosados com a finalidade de se obter sucesso imediato (GRAMSCI, 1978: 96).

Morin aponta que o enaltecimento do amor como valor supremo da existência é um dos artifícios mais importantes na elaboração de obras voltadas às massas. É o tema do amor que, via de regra, faz com as massas se identifiquem com a ficção:

A natureza semi-imaginária do amor vivido permite airrigação constante do imaginário pelo real, do real pelo imaginário. A tal ponto que foi possível dizer que, sem a literatura, o amor não existiria. Mas, reciprocamente, sem a necessidade de amor, toda uma literatura não existiria. O amor é, portanto, por sua própria natureza, grande faixa oscilatória entre o imaginário e o real. As osmoses entre o amor imaginário e o amor real são tanto mais múltiplas e interfecundantes quanto o amor da cultura de massa é, de fato, profundamente realista. Em outras palavras, o amor da cultura de massa busca seus



conteúdos na vida e nas necessidades reais (individualismo privado moderno) e lhes fornece seus modelos. (MORIN, 2009: 136).

Os romances folhetinescos, como já apontado, seguem padrões. Sobre esses padrões, Cunha, resgatando Meyer e Bakhtin, afirma:

De acordo com Marlyse Meyer, as bases do que seria o “modelito Delly, o arquétipo da moderna Cinderela”, têm suas origens no velho padrão do romance grego, por sua vez, esquematizado por Mikhail Bakhtin quando estudou a teoria do romance: “Um par de jovens em idade de casamento. A origem deles é desconhecida, misteriosa. Eles são dotados de beleza rara. Encontram-se inesperadamente; via de regra numa festa solene. Apaixonam-se repentinamente e apaixonadamente, um amor insuperável. Encontram entraves que retardam e impedem o enlace. Os apaixonados são separados, procuram-se, reencontram-se. Têm importante papel os encontros com amigos ou inimigos inesperados, adivinhas, vaticínios, sonhos proféticos, pressentimentos, poções para dormir. O romance termina com a feliz união dos apaixonados em matrimônio. (CUNHA, 1999: 36)

O tema central destes romances é sempre a relação amorosa com final feliz. José Paulo Paes aponta neles o forte conteúdo compensatório presente nos contos de fada:

Tampouco é difícil perceber no romance sentimental, que privilegia o amor como sentimento todo-poderoso que leva de vencida as barreiras sociais e faz a costureirinha se casar com o rico herdeiro, um eco da moral do conto de fadas. O final feliz desses contos satisfaz o nosso ‘sentimento do justo’ ao reparar injustiças como a de crianças abandonadas no mato por seus pais ou de enteadas tiranizadas por suas madrastas. (PAES, 1990: 30)

Os contos de fada, que existem desde os tempos mais remotos como narrativas primitivas dos mais diversos povos, com a ascensão da burguesia e a invenção da imprensa, passam por uma sistematização e reorganização que impute ao gênero um caráter pedagógico através da representação de valores

que eram convenientemente exaltados ou rebaixados de acordo com a nova moral burguesa. Especialmente para as meninas, trata-se de um modelo, como aponta Beauvoir:

Através de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, ela descobre o sentido das palavras "bonita" e "feia"; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser "bonita como uma imagem"; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos. (BEAUVOIR, 1967: 20)

Mesmo Simone de Beauvoir deve ser vista como parte de uma tradição maior, porque, se a análise dos contos de fada como um produto formador de valores é uma tendência do século XX, já no século XVII e XVIII na França algumas escritoras – as *conteuses* – tinham identificado os contos de fada como um tipo de narrativa com algo a dizer sobre gênero e sexualidade, experimentando nas suas próprias histórias construções e reconstruções dos papéis femininos e masculinos. Nos séculos XVIII e XIX na Alemanha, escritoras mulheres como Benedikte Naubert, Bettina von Arnim, e Gisela von Arnim reconheciam o ponto de vista predominantemente masculino nos contos dos Grimm e desafiavam os editores a publicarem histórias a partir de um ponto de vista diferenciado. Na Inglaterra do século XIX, escritoras como Emily e Charlotte Brontë e Jane Austen respondiam as construções de gênero nos contos de fadas jogando com essas histórias amplamente conhecidas em seus textos. Em 1868, nos Estados Unidos, Luisa May Alcott, inspirada em *Cinderela* e *A Bela e a Fera*, publicou *Little Women*, revendo as ideias convencionais acerca dos papéis de gêneros, relacionamentos e casamento. Claramente, existe uma longa consciência tácita acerca do papel do conto de fadas como um discurso cultural sobre gêneros e sexualidade (HAASE, 2004: vii-viii)

E não coincidentemente suas estruturas foram retomadas pelos produtos da cultura de massas – são até hoje –, uma vez que, ao sustentar o amor romântico, sustentam os valores de base de uma sociedade e de uma economia que se alimenta de tais representações. Lajolo aponta três principais

características e marcas de permanência do gênero conto de fadas: sua dependência dos movimentos de modernização social, seu compromisso educativo e o esforço em adaptar-se ao seu público (LAJOLO, 1987: 56). As mesmas características podem, coincidentemente ou não, ser facilmente identificadas no folhetim, que surge a partir das mudanças provocadas pela introdução e desenvolvimento do capitalismo, apresentando enredos de certa forma moralizantes, modelares especialmente para as mulheres, e adaptando-se a linguagem e ao gosto do público, sobretudo, novamente, às mulheres.

Essa literatura comercial, voltada ao público feminino, e que retoma os grandes temas dos contos de fada, tais como eles, propõe-se a “educar” seu público, enaltecendo uma série de valores convenientemente valorizados. O fato de serem voltados às mulheres fez dos romances sentimentais um veículo para a educação feminina segundo padrões de moral e conduta burguesas, como aponta Sodré:

Existe, porém, um gênero específico do elemento feminino, que é o romance sentimental. Seu projeto ideológico implica a normalização amorosa ou sexual, constituindo o sujeito feminino segundo o estado da legislação ou da moral patriarcal em vigor, com a ajuda de informações sobre ética, moral, casamento, família, felicidade, etc. (SODRÉ, 1988: 47)

O valor dessa “educação”, obviamente, é questionável. Nas palavras de Adorno,

Sobre os benefícios da indústria cultural, os teóricos que a defendem dizem que - “Demais, tudo isso produz toda a série de benefícios; por exemplo, pela difusão da informação e de conselhos, e de padrões aliviadores da tensão”. Ora, essas informações são certamente pobres ou insignificantes, como prova todo estudo sociológico sobre algo tão elementar como o nível de informação política, e os conselhos que surgem das manifestações da indústria cultural são simples futilidades, ou ainda pior; os padrões de comportamento são desavergonhadamente conformistas. (ADORNO, 1986: 96)

Na literatura, o ideal de amor romântico surge com o mito de Tristão e Isolda, cuja primeira versão escrita de que se tem registro data de 1185, origem de toda literatura romântica, de Romeu e Julieta às narrativas de cinema e novelas de TV (LINS, 1996: 72). A trama é cheia de obstáculos para o amor, inclusive alguns gratuitos, uma vez que, superado um obstáculo, é preciso que surja outro. Na falta de um, forja-se para que os amantes continuem sofrendo (LINS, 1996: 74-75). Tal forma de amar será sistematizada pelos contos de fada e sobreviverá formando gerações e gerações de sofredores que chegam até a contemporaneidade:

Encontramos no nosso mundo muitos que desejam a paixão tanto quanto os amantes desse mito, embora a forma de persegui-la seja diferente. O comportamento de Tristão e Isolda é parecido com o que observamos em amantes modernos, a diferença está na intensidade. (LINS, 1996: 75)

Se ainda não temos o amor romântico concebido tal qual hoje, a partir do século XII, moral e socialmente o amor adquire sua nobreza. A aristocracia tratará os trovadores como seus iguais e, provavelmente daí, surge a ideia de que o amor seja moralmente nobre e coloca a pessoa acima da lei e costumes. Ao apaixonado perdoa-se quaisquer transgressões às barreiras sociais e econômicas se for em nome do amor. De lá pra cá:

Todos torcem para que o amor supere tudo e sempre vença. Ao mesmo tempo, estão todos dispostos a reconhecer que a paixão é uma forma de intoxicação, uma doença da alma como pensavam os antigos. Na era de Hollywood ninguém quer acreditar nisso. Estamos todos mais ou menos envenenados. (LINS, 1996: 80)

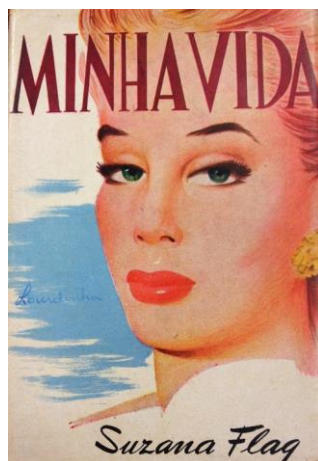
O gênero folhetinesco ganhará grandes proporções com a industrialização, no século XIX, quando inúmeras novelas e histórias românticas (no sentido do amor romântico) fazem sucesso. O romance ideal, perfeita expressão da fantasia romântica, é encontrado nos romances água-

com-açúcar e, claro, nos contos de fada, banalizando a promessa do mito do amor romântico. Tais narrativas apresentam formas fixas e heróis e heroínas estereotipados. O homem é o masculino padrão, duro, impetuoso, inexpressivo. A mulher é doce, romântica, sensível e delicada.

Os personagens tanto no conto, quanto no padrão que se repete no romance folhetinesco, encaixam-se em categorias bem determinadas por dois critérios: a oposição entre poderosos e oprimidos e o conflito de gerações, jovens e velhos, filhos e pais. Generalizando, poderíamos dizer ainda que verdadeiramente o conto distingue apenas duas categorias verdadeiramente opostas: “os opressores, que são poderosos, velhos e maus; e os oprimidos, aos quais ele dá todo o seu apoio” (ROBERT, 2007: 75). Tanto nos contos de fadas quanto nos folhetins em geral, e aqui especificamente os romances folhetinescos abordados temos a absoluta predominância da tipificação dos personagens. Podemos encontrar o bem e o mal representados nas personalidades de cada um, e, com muita frequência, no próprio corpo e gestos, que refletem o interior de algumas figuras. Na construção de suas personagens, Nelson Rodrigues faz questão de sobrecarregá-las na aparência e nos sentimentos, utiliza geralmente partes do corpo para transmitir valores e contravalores. Podemos ter, ainda, falhas de caráter que são expressas como deformidade corporais. Essa é uma característica, aliás, da própria obra rodrigueana: lembremos das terríveis primas de Dorotéia. Impossível distinguir se são mais amargas ou mais feias. Ou a própria Dorotéia, que, sendo doce e bela, ao tornar-se uma beata amarga como as primas, vê o corpo e o rosto corroídos pelas chagas. Em *Meu destino é pecar*, Paulo, como um príncipe enfeitado, é rude, ignorante, patético, alcoólatra e tem um defeito físico na perna. Ao abandonar o vício e se revelar um marido sedutor e dedicado, subitamente seu mau físico também é, sem maiores explicações, curado. Lembremos então da Fera, monstro horrível de aparência e comportamento, que, ao livrar-se do feitiço, não revela-se apenas bom, mas também belo.

Nos romances de Nelson Rodrigues, como nos contos de fada, será geralmente muito claro quem será a heroína, o herói e o vilão ou vilã, as forças do mal que, às vezes de maneira diluída em várias personagens, às vezes

centradas marcadamente em uma única, que criarão os conflitos necessários para o romance. A heroína constitui ao mesmo tempo a vítima de toda trama, aquela que sofre todas as maldades possíveis do vilão, causando-lhe sofrimento e conflito interior, mas continua sendo boa, positiva, dócil, extremamente feminina e determinada a lutar pelos seus desejos. É a figura que passa todo o tempo tentando fazer com que as pessoas amadas não sofram, e assume assim o sofrimento para si. Assim, solicita proteção tanto das outras personagens, quanto do público, que se solidariza. Tem como virtude nobreza de caráter e força interior, causando admiração e tranquilidade. Em *Meu destino é pecar*, por exemplo, Leninha é a uma vítima não apenas dos vilões, mas do destino: moça pobre e romântica que se vê obrigada, pela madrasta e pela própria condição social, a casar com Paulo, o que a faz sofrer intensamente. Leninha carrega consigo a fragilidade e a inocência, mas ainda assim possui uma grande força interna para lutar pela sobrevivência e por aqueles a quem ama. Assim como Lúcia, de *Núpcias de Fogo*, órfã de pai, negligenciada pela mãe, rejeitada pelo padrasto e perseguida pela tia má que a transforma em criada. Apesar disso, não perderá nunca a doçura e se apresentará disposição e coragem para driblar os problemas e dar suporte aos que quer bem. O terceiro elemento indispensável tanto aos contos de fada, quanto aos folhetins rodrigueanos é o herói, o príncipe, o mocinho. Apesar de sua participação discreta quando comparada à heroína, à vítima, este será absolutamente relevante porque, além de ser o objeto de desejo, o alvo das disputas, o estopim dos conflitos, este personagem trará consigo a justiça e a redenção da vítima. Como em *Borrallheira*, onde o príncipe faz a justiça ao proporcionar que Borrallheira experimente o sapato que lhe pertence por direito, e, ainda, ao casar-se com ela, tirando-a da sua condição degradada e a colocando na merecida posição de princesa. Geralmente é um homem jovem, belo, forte, nobre, elegante, gentil e que apresenta sentimentos puros pela heroína.



Primeira edição de *Minha Vida*, romance “autobiográfico” de Susana Flag, publicado em 1946 pelas Edições Cruzeiro

Eventualmente pode ser representado por um homem mais velho, como o tio Aristeu de *Minha Vida*, romance “autobiográfico” de Suzana Flag, mas que não deixa de ter todas as outras qualidades, opondo-se aos vilões e traidores, acabando por demonstrar a hipocrisia, a maldade e a falsidade destes, desfazendo suas intrigas e levando a narrativa a um final feliz, aproximando sempre aos contos de fadas. Todo romance pseudonímico de Nelson Rodrigues apresentará este homem, como Paulo, de *O Homem Proibido*, que, percebendo as maldades da cunhada para com sua amada Sônia, criará situações para constranger, intimidar e desmascarar a jovem vilã. Ou Bob, de *Escravas do Amor*, que passa o tempo todo tentando salvar a Malú, a vítima e heroína das garras do vilão e, ao final, consegue que toda a verdade venha à tona e, conquistando assim a felicidade ao lado de sua amada.

A tipificação e a dualidade entre o bem e o mal levantam o questionamento moral e evocam a luta por uma solução, quando a virtude deve vencer no final, para o bem da moralidade. Nos contos de fadas, como nos folhetins, não há ambiguidade: ou a personagem é boa ou é má, e quanto mais simples e direto, mais fácil será sua identificação. A regra clássica encontrada ao final dos contos de fadas é a felicidade para os bons e a punição para os maus. Os folhetins pseudonímicos rodrigueanos são assim: todos os finais são felizes para as heroínas e seus pares românticos, e o castigo é dado, inclusive com a morte, para os maus.

A ação gira em torno da heroína, que apresenta uma série de características entre as quais uma ou duas deverão ser anuladas para que esta possa encontrar seu final feliz. É atraente e o mais fascinante é a sua ignorância disto. É inocente e inexperiente e extremamente abdicada. Apesar da inexperiência, apresenta uma inteligência excepcional e/ou coragem incomum (LINS, 1996: 87). Todas estas características são escandalosamente evidentes nos romances rodrigueanos. Ao se encontrarem, moça e rapaz são tomados ou pela aversão ou pelo interesse mútuo. Como nos contos de fada, geralmente a ação se encerra com o fim dos desencontros tumultuados entre herói e heroína, com a sua reunião e o casamento, concretização do amor. A partir da solução dos problemas e da declaração do amor do herói pela sua amada até o instante do casamento, a heroína torna-se cada vez mais passiva e dependente. É neste ponto em que se acaba a história: “Isso é o que os escritores de romance em geral querem dizer com ‘e eles viveram felizes para sempre’” (LINS, 1996: 87).

A principal fonte de atração desta literatura é que o leitor sabe sempre o que esperar. Assim como nos contos de fada, as ideias organizadoras serão a castidade e a magia. A castidade será incorporada pelo caráter da heroína, em torno de quem irá girar a ação. Todas as protagonistas destes romances são apontadas não apenas como castas, mas como castas além do normal. Embora todos os outros personagens do conto de fadas possam ser masculinos ou femininos, a pessoa que compõe o centro da ação será geralmente uma mulher, tanto heroína, quanto vilã. Ao estudar os contos de fada como mitos, Lins aponta três dessas histórias como básicas à tradição, sendo elas *Cinderela*, *A bela adormecida* e *Branca de Neve* (LINS, 1996: 88). Destas três narrativas mencionadas por Lins, abordaremos, *Cinderela* – aqui chamada de *Borracheira* –, bem como ainda *A Bela e a Fera*, utilizados como paradigmas de análise dos romances de folhetim rodrigueanos. Isto porque nestes contos temos uma visão muito evidente do comportamento masculino e feminino ideal, que, de acordo com o mito do amor romântico, vai culminar na fórmula do romance arquetípico, no qual a mulher figura como objeto do desejo masculino, e o homem como o agente da paixão.



A paixão dele baseia-se numa imagem em vez de basear-se no conhecimento da heroína e é aí que reside a magia, e esse é o 'verdadeiro amor'. A vida 'real' para uma mulher começa com a chegada do homem que vai amá-la dessa maneira especial. A recompensa por ser uma mulher 'real' não é uma vida real, mas o 'verdadeiro amor', ou seja, a proteção contra a vida real. (Nenhuma heroína romântica arquetípica leva uma vida normal e interage ativamente com o mundo; ela sempre vai para o castelo e nunca mais se sabe dela). (LINS, 1996: 88)

E como poderemos analisar estes textos? Darnton aborda, por exemplo, as análises de Erich Fromm e Bruno Bettelheim, para constatar que muitos dos elementos cruciais da análise dos psicanalistas seria obviamente invalidado pela ausência de tais elementos nas narrativas de origem: “baseavam-se em aspectos que não existiam nas versões conhecidas dos camponeses, nos séculos XVII e XVIII” (DARNTON, 1996: 25). Para o autor, a ignorância da dimensão histórica destas narrativas e ainda a falta de rigor inerente a psicanálise, pois, nas palavras dele “os psicanalistas não precisam ser mais rígidos que os poetas em sua manipulação de símbolos” (DARNTON, 1996: 25), invalidariam tais pesquisas e abordagens dos contos populares. Se por um lado é a proposição que compara o rigor dos psicanalistas ao dos poetas, por outro, a questão da dimensão histórica parece relativa. Se, ao analisar os contos de fada, a intenção do pesquisador for dar conta do imaginário e das questões exclusivas dos camponeses dos séculos XVII e XVIII, certamente não faria sentido analisar narrativas de Perrault, dos Grimm ou versões ainda mais recentes, pois, como bem aponta Darnton, tais histórias sofreram diversas modificações ao longo do tempo e, pontualmente, no momento em que foram sistematizadas por estes autores clássicos. Por outro lado, se pretendermos dar conta do imaginário e das questões psicológicas do século XX e XXI, não me parece que a discrepância entre estes contos e as versões dos camponeses de séculos anteriores seja de fato muito relevante e ainda menos que invalide tais pesquisas, e dar conta de questões pertinentes aos seus contemporâneos esteve muito mais nos planos de pesquisadores como Bruno Bettelheim, Marie-Louise Von Franz, Joan Gould, Clarissa Pinkola Estes, ou no

Brasil, Mário e Diana Corso, do que encontrar significados universais e/ou primitivos para os contos. Quanto à suposta falta de rigor científico da psicanálise, à comparação desta com a poesia, apesar de concordar, não vejo nisso um desqualificador da psicanálise como um discurso de base para a análise dos contos de fada e das narrativas derivadas. Afinal, ainda que a poesia, a literatura ou a psicanálise, como os próprios contos de fada e romances, não comportem em si o que poderíamos chamar de seriedade ou rigor científico, constituem, como todas as narrativas, discursos pelos quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam e formam ou transformam nossas identidades. Assim, ainda que nossa abordagem seja predominantemente pelo viés social e histórico, o discurso produzido pela psicanálise será considerado, como outros, um discurso válido e agregador. Esta apropriação da psicanálise não se faz, entretanto, sem críticas ou ressalvas, uma vez que uma abordagem exclusivamente psicanalítica perderia a riqueza e multiplicidade de sentidos que estas narrativas possuem, tanto do ponto de vista literário, filosófico, histórico e sociológico quanto do ponto de vista ideológico, das relações de poder etc: “Qualquer redução, por ser ilusória e empobrecedora, desemboca em ‘esquemas explicativos’ que nada compreendem porque tudo explicam” (CHAUÍ, 1985: 30). São inegáveis, por exemplo, os três problemas apresentados por Marilena Chauí na obra de Bettelheim, e uma constante em grande parte das análises psicanalíticas dos contos de fada:

Discordamos das análises de Bettelheim sob três aspectos. Em primeiro lugar porque a ideia deixada pelo livro dissolve o aspecto repressivo, também presente nos contos. Em segundo lugar, porque enfatiza o aspecto pedagógico dos contos, aspecto que sem dúvida possuem (sobretudo em certas elaborações românticas), mas que restringe seu aspecto lúdico primordial. Em terceiro lugar, porque (como aconteceu com a maioria dos psicanalistas) não põe em dúvida a moral sexual burguesa veiculada pelos contos, em algumas de suas versões ou em alguns remanejamentos. (CHAUÍ, 1985: 30)

Os contos populares serão compreendidos aqui como documentos históricos que surgiram ao longo de séculos e sofreram transformações nas

diferentes tradições culturais e mudanças de mentalidade e não como representantes de operações imutáveis do ser interno do homem (DARNTON, 1996: 26). Os inúmeros e relevantes trabalhos que abordam os contos de fada a partir da psicologia não serão, no entanto, descartados, uma vez que, de acordo com Candido, “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 2000b: 9).

### 3.2. DAS ORIGENS DOS CONTOS DE FADA

Nem todo mito é um conto de fadas, mas considerando uma das possíveis definições de mito, que descreve este como um relato fantástico de tradições orais que encarna aspectos gerais da condição humana, constatamos que os contos de fada se enquadram na categoria e exercem funções semelhantes. O que entendemos por contos de fadas é o mesmo que Propp denominou como conto maravilhoso, definido pela presença do elemento mágico e/ou maravilhoso. Os contos de fada não contam necessariamente com a participação de fadas, mas com a presença do fantástico, termo que cobre uma vastidão de situações ou personagens mágicos, absurdos ou fantasiosos característicos do gênero, cumprindo a função de garantir que se trata de um universo diverso com possibilidades e lógica diferenciadas, no qual os argumentos da razão e da coerência não fazem mais sentido (CORSO & CORSO, 2006: 27). A categoria “contos de fadas”, portanto, inclui uma série de histórias que podem se estruturar de diferentes modos, sendo que, o que nos interessam aqui, são especificamente as “histórias de princesa”, das quais são representativas os contos consagrados *A bela adormecida*, *Rapunzel*, *Branca de Neve*, *Borracheira* e *A Bela e a Fera*, sendo as duas últimas paradigmas para os romances aqui abordados.

Criaturas mágicas e encantamentos que povoavam as narrativas medievais têm sua permanência garantida durante o Renascimento,

aparecendo em obras clássicas como *Os lusíadas*, de Camões, ou *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. É neste momento que surge a obra considerada por muitos estudiosos dos contos de fada como pioneira do gênero, *Piacevoli notti*, de Giovan Francesco Straparola, publicado em 1550 em Veneza, reunindo contos de fadas e populares, como *O gato de botas* e ainda crônicas do cotidiano, contadas de maneira bem humorada, o que gerou críticas entre os mais conservadores (MEREGE, 2010:43).

O *Pentamerone*, de Gianbattista Basile publicado em 1634-1636, é apontado por Marina Warner como o marco inicial do conto de fadas literário moderno, contendo os primeiros registros escritos de histórias como *A gata borralheira* e *Bela adormecida*, narradas num estilo cômico e até grosseiro que provoca estranhamento àqueles que herdaram a tradição das narrativas dos Grimm e Perrault (MEREGE, 2010: 45).

Chamo a atenção para o fato de que essas histórias, que hoje nos soam como algo de tempos remotos, parecem nunca ter tido um ar de contemporaneidade para seus ouvintes, mesmo os mais antigos. Ao menos não para aqueles conhecidos pelos seus primeiros registros e sistematização, como aponta Ana Lúcia Meregé:

embora os Irmãos Grimm tenham ouvido histórias de mulheres que viviam na metade do século XVIII, o modo de vida refletido nessas narrativas pertencia a épocas anteriores, com florestas sombrias e impenetráveis, donzelas confinadas em salas e torres, heróis que agiam segundo o modelo do cavaleiro cristão e a crença num mundo sobrenatural ainda não refutado pelo racionalismo. Em outras palavras: os contos populares vinham sendo narrados segundo a mesma tradição oral, ao longo de muitos séculos, desde a Idade Média. (MEREGE, 2010: 33)

Os contos de fada originalmente não eram destinados especialmente às crianças, mas a todo tipo de público. Durante séculos, foram o foco de momentos coletivos nos quais os contadores de história atingiam a plateia de todas as idades (CORSO & CORSO, 2006: 25). Longe de ocultar seus significados através de símbolos, essas histórias muitas vezes retratavam um

mundo de crua brutalidade, do estupro à sodomia, do incesto ao canibalismo (DARNTON, 1996: 28), pois representavam um mundo de grandes dificuldades:

Cerca de 45 por cento dos franceses nascidos no século XVIII morriam antes da idade de dez anos. Poucos dos sobreviventes chegavam à idade adulta antes da morte de, pelo menos, um de seus pais. E poucos pais chegavam ao fim de seus anos férteis, porque a morte os interrompia. Terminados com a morte, e não com o divórcio, os casamentos duravam uma média de quinze anos, metade da duração que têm na França de hoje. Em Crulai, um em cinco maridos perdia a esposa, e então tornava a casar-se. As madrastas proliferavam por toda parte - muito mais que os padrastos, porque o índice de novos casamentos entre as viúvas era de um em dez. Os filhos postiços podem não ter sido tratados como Cinderela, mas as relações entre os irmãos, provavelmente, eram difíceis. Um novo filho, muitas vezes, significava a diferença entre pobreza e indigência. Mesmo quando não sobrecarregava a despensa da família, podia trazer a penúria para a próxima geração, aumentando o número de pretendentes, quando a terra dos pais fosse dividida entre seus herdeiros. (...) Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. A condição humana mudou tanto, desde então, que mal podemos imaginar como era, para pessoas com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. (DARNTON, 1996: 44-45)

Ainda hoje, muitos adultos chocam-se com a violência dessas histórias ao perceber o que não percebiam quando pequenos, uma vez que a maioria das crianças aceita naturalmente o fantástico e espera com inabalável certeza o que é prometido e cumprido pelo conto: “e foram felizes para sempre”. Os adultos, por sua vez, tentam “açucarar” os contos ou omitir as passagens “violentas” (CHAUÍ, 1985: 42). Esta classificação dos contos como literatura infantil só aconteceu na modernidade, momento já descrito no primeiro capítulo, quando começam a se distinguir produtos culturais diferenciados para públicos diversos, incluindo crianças. Lógica levada ao extremo na contemporaneidade, quando as mais diversas idades passam a ter seus produtos muito bem delimitados:

A cultura assimilou as leis do mercado, incorporando suas prerrogativas de consumo e publicidade. Em função das intenções pedagógicas e mercadológicas, passa então a ser importante a definição de um público-alvo. Graças a isso, o grau de especialização da cultura produzida para a infância tornou-se algo a ser estabelecido com precisão. (CORSO & CORSO, 2006: 26)

Na maior parte dos países da Europa não foi até o fim do século XVIII ou a primeira metade do século XIX que os contos de fada foram publicados para crianças, e ainda a contragosto por conta de suas origens vulgares ligadas as classes populares. Os contos para as crianças são versões higienizadas e expurgadas das versões para os adultos, ou eram novos contos moralistas que tinham como objetivo a domesticação da imaginação. A forma e a estrutura do conto de fadas para crianças foi cuidadosamente regulamentado no século XIX para que pensamentos e ideias considerados impróprios não fossem estimulados nas mentes dos pequenos, restringindo e censurando muito do que estava nas antigas versões (ZIPES, 1994: 14-15).

Para Meregé, o grande divisor de águas na história dos contos de fada foi Charles Perrault, cujos *Contos da mamãe gansa* são considerados por muitos como o marco fundador da literatura infantil. As nossas mais populares versões contemporâneas de contos como *Chapeuzinho vermelho* e *O gato de botas* partiram diretamente de Perrault (MEREGÉ, 2010: 47), que valoriza o folclore se valendo da tradição popular, que, filtrada, serve como modelos de vida pedagogicamente empregados na educação dos jovens. Para isso se vale da figura da velha fiandeira contadora de histórias conhecida como Mamãe gansa, que dá nome à coletânea de oito contos publicados em 1697 afim de orientar os jovens no aprendizado moral<sup>44</sup>. Como Nelson Rodrigues, que publica seus folhetins escondido sob a alcunha de Suzana Flag e Myrna evitando manchar a suposta reputação de autor culto, Perrault também publica

---

<sup>44</sup> Na edição original, a obra trazia os seguintes contos: *A bela adormecida*; *Chapeuzinho vermelho*; *Barba azul*; *O gato de botas*; *As fadas*; *A gata borralheira*; *Henrique, o topetudo*; *O pequeno polegar*. Posteriormente foram acrescentados: *Pele de asno*; *Os desejos ridículos*; *Grisélidis* (MEREGÉ, 2010:52).

estes contos em nome de seu filho, na época com dezenove anos, evitando assim associar seu nome à literatura popular, desde sempre considerada frívola. Frívola ou não, é fato que a obra agradou e é, ainda hoje, considerada por muitos a primeira obra destinada especificamente ao público infantil (MEREGE, 2010: 50).

Já no século XIX, diferente de Perrault, com seus propósitos moralizantes, encontramos Jacob e Wilhelm Grimm, cuja intenção inicial era ouvir as histórias do povo para registrá-las antes que a industrialização e consequente urbanização fizessem com que toda esta tradição oral se perdesse de maneira irreversível. Assim, recolheram registros ouvindo diversos narradores e ainda recorrendo aos registros literários e diversas coletâneas para chegar as suas versões definitivas (MEREGE, 2010: 55-56). A proposta de registrar estas narrativas, para os Grimm, justificava-se não apenas pelo valor cultural destas, mas também pela crença de que os elementos maravilhosos presentes nestes contos remontavam às concepções míticas das antiga raça ariana (MEREGE, 2010: 67).

O século XIX também é a época do dinamarquês Andersen, autor de contos clássicos infantis como *O patinho feio*, *A pequena sereia* e *A vendedora de fósforos*, que, diferente dos Grimm e Perrault, reivindicava a autoria de seus textos (embora admitisse que as histórias que ouvira na infância serviram de inspiração) (MEREGE, 2010: 59-61).

### 3.3. O MITO, SUA PERSISTÊNCIA E A SOCIEDADE

O mito é um discurso no qual as sociedades refletem suas contradições, paradoxos, dúvidas e inquietações. São narrativas que permitem a reflexão sobre a existência humana e as relações sociais (ROCHA, 1996: 3). O mito também é ligado à tradição, ou seja, à permanência histórica. Se considerarmos que os dilemas existenciais continuam ao longo do tempo intrigando os seres humanos, os mitos, com sua propriedade de refletir estas grandes questões, têm garantida a sua contínua permanência na história.

Devemos considerar ainda que o mito, produto cultural altamente complexo, trabalha no plano da alegoria: “esconde” uma ou mais possíveis mensagens cifradas, não sendo literal (ROCHA, 1996: 4). Por isso, há que se interpretá-las através da abordagem e investigação de múltiplas perspectivas (ELIADE, 1972: 11). As ciências humanas, como a psicologia e a antropologia, dedicam-se com frequência a interpretar os mitos com a intenção de compreender as sociedades das quais tais narrativas sejam provenientes, bem como seus indivíduos e estruturas sociais:

O mito é, pois, capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção de existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. Isto é possível de ser investigado tanto pela análise de um único mito, quanto de grupos de mitos e até mesmo da mitologia completa de uma sociedade. (ROCHA, 1996: 5)

No final do livro *Mito e Realidade*, Mircea Eliade dedica seu último capítulo ao estudo dos contos de fadas, intitulado *Mitos e Contos de Fadas*. Primeiramente publicado como uma resenha de um livro que explorava as relações do gênero com lendas heroicas e mitos, o texto se ocupa de apontar as diferenças entre os dois gêneros, mas, principalmente, em elaborar sobre a enorme conexão simbiótica entre eles (ELIADE, 1972; ZIPES, 1994: 1). Eliade aponta que, embora no ocidente esses contos tenham assumido as funções de literatura de entretenimento ou de escape, os contos de fada continuam veiculando noções e motivos míticos camuflados, apresentando uma estrutura de aventuras sérias e responsáveis, que, em última instância, poderia ser reduzida ao cenário iniciatório no nível do imaginário, com obstáculos e dificuldades que funcionarão como ritos de passagem. Dessa forma, poderíamos classificar os contos de fada como mitos de iniciação (ZIPES, 1994: 2-3)

A psicologia muito se dedicou a analisar os mitos. Freud, em sua psicanálise, fez a mais do que consagrada interpretação do mito de Édipo. Em especial aos contos de fada, Freud investigou as possíveis influências da



leitura destes em seus pacientes em duas análises e ainda publicou *História de uma neurose infantil*, nas qual é relevante o papel dos contos *Chapeuzinho vermelho* e *O lobo e os sete cabritinhos*.

Cabe aqui mais uma vez lembrar que a análise destas narrativas sob o ponto de vista da psicanálise é polêmica e, por vezes, problemática. Já apontamos e problematizamos algumas questões levantadas por Darnton e são pertinentes também alguns pontos levantados acerca de Freud e seus seguidores em *O freudismo*, de Mikhail Bakhtin, bem como, eventualmente, os contra-argumentos de Lima e Perini (2009) no artigo *Bakhtin e Freud: aproximações e distâncias*. Bakhtin coloca que na teoria freudiana a consciência é determinada pelo ser biológico, centrado na sexualidade, em detrimento do ser histórico e social. Para ele, no freudismo a essência do homem não se relaciona de forma alguma com o seu lugar e seu papel na história (classe, nação e época de pertencimento), mas apenas o sexo e a idade, elementos sobre os quais todo o resto se estrutura: “a consciência do homem não é determinada pelo seu ser histórico, mas pelo ser biológico, cujo aspecto fundamental é a sexualidade” (BAKHTIN, 2012: 6). Bakhtin aponta ainda que o pressuposto ideológico de considerar o aspecto biológico em detrimento da história ocorre em alguns períodos específicos:

O motivo é velho. Repete-se constantemente em todas as épocas de desenvolvimento da humanidade, nas quais se dá a mudança dos grupos e classes sociais que criam a história. É o *leitmotiv das crises e da decadência*.

Quando essa ou aquela classe social está em estágio de desintegração e é forçada a abandonar a arena da história, sua ideologia começa a repetir obsessivamente e a apresentar aos quatro ventos novas variantes para um tema: o homem é antes de tudo um animal, e do ponto de vista dessa “revelação”, começa uma nova apreciação de todos os valores do mundo e da história. E então se ignora inteiramente a segunda parte da famosa fórmula de Aristóteles (“o homem é um animal *social*”). (BAKHTIN, 2012: 7)

Este é um grande problema das teorias freudianas, pois, para Bakhtin, o fator social é o que constitui a consciência do sujeito, que não nasce como um ser biológico, mas como resultado do tempo e do espaço. Deste modo,

qualquer forma de evitar esse nascimento social do homem resultará num equívoco (BAKHTIN, 2012: 11). Por outro lado, acerca da acusação que recai sobre o freudismo de aderir a esse suposto biologismo, Lima e Perini afirmarão que:

Nada mais falso, pois Freud vai além e reconhece no homem um animal sócio/cultural. Para Bakhtin, o homem teria um segundo nascimento como social. Para Freud o homem já nasce sócio/cultural, pois o nascimento de um homem não é apenas um ato biológico, mas dentro da estrutura cultural da sua sociedade. (LIMA & PERINI, 2009: 83)

Os dois pesquisadores chamarão ainda a atenção para o fato de que não se poderia dizer que as relações sociais são desconsideradas por Freud, uma vez que este aborda e analisa as relações familiares, as figuras materna e paterna e o papel de instituições como escola, igreja etc (LIMA & PERINI, 2009: 83).

Bakhtin aponta ainda mais dois problemas relevantes do freudismo. Primeiro, que todas as enunciações do paciente surgem de um pequeno acontecimento social, que é a sessão de psicanálise e expressam a luta entre psicanalista e paciente. Deste modo, a dinâmica psíquica freudiana seria apenas uma projeção de inter-relações sociais na alma do indivíduo (BAKHTIN, 2012: 80). O outro aspecto problemático diz respeito ao fato de os diversos complexos recalcados serem situados por Freud na mais tenra infância e, assim, toda a teoria acerca dos complexos infantis seria obtida por via retrospectiva, fundada nas lembranças dos adultos, o que deslegitimaria cientificamente o método (BAKHTIN, 2012: 81). A este último argumento, Lima e Perini responderão com muita propriedade, uma vez que o fato do método retrospectivo tomar como ponto de partida o passado no esclarecimento do presente não poder ser desabonado, uma vez que o objetivo da psicanálise não é estabelecer uma verdade seja fiel à realidade dos fatos, mas uma verdade que seja fiel à visão do indivíduo a respeito do fato (LIMA & PERINI, 2009: 95).

De qualquer modo, não nos interessa (nem é viável) aqui resolver o impasse da problemática freudiana, mas sim colocar que, a despeito dos problemas e polêmicas apresentados acerca da psicanálise e dos quais temos plena consciência, bem como das possíveis incompatibilidades do discurso psicanalítico com a abordagem aqui predominante, com base nos Estudos Culturais e, portanto, diferente de uma abordagem psicanalítica, estreitamente ligada aos aspectos sócio históricos, a psicologia e a psicanálise não serão de modo algum excluídas. Isto porque, como concebia o próprio Bakhtin, o sujeito é constituído pela linguagem e, assim, seu discurso é povoado por diversas vozes sociais, multifacetado, polifônico, com vozes que socialmente se reforçam ou se conflitam. A despeito da crença fundamental no sujeito (e seus produtos) como construto sócio histórico que aqui apresentamos (e deixamos evidente na abordagem dos dois capítulos antecedentes), ou ainda talvez justamente por esta crença, que não poderíamos descartar o discurso da psicologia, uma vez que é um discurso que permeia todo o imaginário do século XX. Candido aponta uma tendência do romance moderno de gradualmente complicar a psicologias das personagens (enquanto faz o movimento contrário de simplificação de enredos) (CANDIDO, 1970: 60). O próprio Nelson Rodrigues parece estar impregnado por estas ideias, as quais nunca assumiu ter de fato lido (o que não quer dizer muito, uma vez que, após consolidado como intelectual, Nelson Rodrigues passou a negar todo seu histórico de leitor da grande literatura ocidental para criar a personagem de “gênio rústico”. Mas ainda que assumamos como verdadeira a colocação que Nelson Rodrigues não leu Freud ou seus seguidores, ainda assim, o autor foi e ainda é muito associado à psicanálise, tanto pelos tabus levantados, quanto pelas estruturas de algumas obras que traziam o inconsciente à tona, como nos planos de realidade, memória e delírio de *Vestido de Noiva* (1943), por exemplo, ou em *Valsa Nº 6* (1951), monólogo que apresenta reflexão de uma adolescente morta e suas angústias, delírios e abstrações em busca da própria identidade.

Acerca dos contos de fada, as análises freudianas não trabalham especificamente com a matéria das narrativas, mas com os efeitos produzidos

em seus leitores. Nesta linha, temos o famoso trabalho de Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment* ou *A psicanálise dos contos de fada*, no qual o austríaco judeu, radicado nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra, propõe o uso de contos de fada no tratamento de traumas e complexos infantis. Gustav Jung, com sua psicologia analítica, também investiu com afinco nos mitos. Também ex-discípulo de Freud<sup>45</sup>, ele acreditava serem os contos de fada originários das camadas profundas e comuns da psique de todos os seres humanos, dando expressão aos processos do inconsciente de maneira geral e coletiva (MEREGE, 2010: 70). Grosso modo, a psicanálise considera os mitos como parte fundamental do inconsciente coletivo, parte da mente que funciona como repositório individual da experiência coletiva compartilhada por toda humanidade. Essa é uma das duas grandes teorias que buscam explicar a difusão dos contos de fada: a noção de arquétipo, uma ideia-base universal do imaginário humano cuja estrutura direciona soluções narrativas comuns para grupos diferentes mesmo quando não é possível a existência de contato de troca (MEREGE, 2010: 19-20). Assim, explica-se como narrativas tão semelhantes aparecem em épocas e regiões tão diversos. Tal justificativa é de certo modo extravagante e de difícil discussão<sup>46</sup>. Ao mesmo tempo, fatores culturais, históricos e sociais parecem dar suporte palpável para justificar tal fenômeno. A esta teoria chamamos de difusionismo, pois sustenta que “as histórias são transmitidas por meio das fronteiras, de contato entre povos com diferentes tradições, que então se apropriariam da cultura uns dos outros” (MEREGE, 2010: 19). Devemos cogitar ainda que mesmo em sociedades que não tenham a experiência de contato direto umas com as outras, é plausível que, como seres de uma mesma espécie, construam estruturas comuns (patriarcal ou matriarcal, que privilegiem a individualidade ou o coletivo, com

---

<sup>45</sup> Muito embora haja inconsistências nos fatos acerca da relação de Bettelheim com o suposto mentor. Após sua morte, diferentes biógrafos como Polak e Sutton alegam que esta teria sido uma relação inventada pelo psicanalista para se afirmar na ocasião da sua mudança para os Estados Unidos (FINN, 1997).

<sup>46</sup> Não se pretende aqui tirar o valor da psicanálise. Porém, este estudo, partindo de uma base teórica fundamentada nos Estudos Culturais, assume uma postura não compatível com alguns dos pressupostos psicanalíticos, o que deve se esclarecer ao longo da própria obra.

organizações familiares, religiosas etc) e tenham questionamentos semelhantes (existenciais e relacionais).

Ainda, ao interpretar e discutir o simbolismo dos contos de fada, é relevante considerar que os símbolos são relativos e não foram incluídos propositalmente, surgindo, espontaneamente na gênese e/ou transmissão do conto. Os arquétipos são concebidos como universais, mas os símbolos têm significações diversas de acordo com a cultura e a época (MEREGE, 2010: 72). Zipes aponta que os contos de fadas literários são atos socialmente simbólicos e estratégias narrativas participam do discurso civilizatório sobre moralidade e comportamentos em diferentes culturas e sociedades, e são constantemente modificados para se ajustar a mudanças de gosto e valores, mas tomam proporções míticas quando são congelados dentro de uma certa constelação ideológica que faz com que pareçam absolutos ou universais (ZIPES, 1994: 19). *Borracheira* e *A Bela e a Fera* são bem representativos disso.

De qualquer modo, parece desnecessário atribuir à ocorrência de mitos semelhantes à ideia de um *Zeitgeist* ou inconsciente coletivo. Além do mais, também é difícil descartar a possibilidade, ainda que muitas vezes improvável, do contato – mesmo que por vias indiretas – entre sociedades distintas. Sem pretender esgotar o assunto ou chegar a uma conclusão definitiva, o que importa aqui é que, de qualquer modo, os diferentes discursos acerca do mito têm em comum a crença em seu potencial hermenêutico, ou seja, este sempre poderá ser interpretado. Independente de causa ou forma de disseminação, fato é que isto ocorreu e mitos e contos populares das mais diversas origens<sup>47</sup> surgidos há tantos séculos continuam presentes em nosso imaginário com elementos básicos que voltam sempre a se repetir, seja nas próprias versões dos contos, seja no cinema tão repetidamente, seja nos folhetins rodrigueanos que constituem o objeto desta tese. Na sociedade moderna, resistem ainda grandes mitos do passado que subsistem permeando as narrativas do cotidiano.

---

<sup>47</sup> No caso dos contos de fada, Merege (2010: 20) aponta como três as fontes básicas: oriental, clássica e céltico-bretã.

Estes mitos e suas histórias tornam-se parte significativa do imaginário dos grupos sociais. Podemos conceber o imaginário como parte da representação, ou seja, não significam apenas substituições dos objetos representados na percepção, mas a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhe significados diversos, porém limitados pelo próprio objeto (LAPLATINE & TRINDADE, 1997: 4). O imaginário ocupa não o todo, mas uma parte do campo da representação, na medida em que, carregado de afetividade e de emoções, extrapola um processo mental que vai além da representação intelectual e cognitiva. Muito embora no uso cotidiano possamos empregar o termo “imaginário” em contraposição ao que é real (como, por exemplo, a criança que tem “amigos imaginários” significando que não são amigos reais), o imaginário não é a negação do real, mas apoia-se nele para transformá-lo e deslocá-lo, criando assim novas relações<sup>48</sup>:

A negação do real, na qual está contida a concepção de loucura e ilusão, não tem nada a ver com o conceito de imaginário, pois encontram-se no imaginário, mesmo através da transfiguração do real, componentes que possibilitam aos homens a identificação e a percepção do universo real. (LAPLATINE & TRINDADE, 1997: 9)

O imaginário, muito embora seja carregado de ideologia, não constitui a mesma coisa que ela, porque, embora ambos façam parte do domínio das representações, a ideologia é motivada por uma concepção de mundo que

---

<sup>48</sup> E quando nos referimos a “real” ao longo deste texto, tratamos da realidade intersubjetivamente construída através da linguagem, sem pretender negar (nem afirmar) a existência de uma realidade ontológica, pré-existente e exterior aos indivíduos. Atualmente emprega-se muito esforço em sustentar ou negar uma realidade ontológica de maneira coerente (PASSOS, 2009: 48-49). Nas palavras de Taussig, “O que é estranho sobre o tolo se não desesperado lugar entre o real e o construído é que isto parece ser onde a maioria de nós gasta mais tempo sendo epistemologicamente corretos, socialmente criados e ocasionalmente criativos” (TAUSSIG, 1993: xvii-xviii). Não nos cabe nem interessa fazer nenhum esforço extraordinário para encontrar respostas ou alguma solução criativa para o impasse entre a realidade construída (social e discursivamente) e a suposta realidade ontológica. Consideremos apenas aquilo a que temos acesso: as experiências necessariamente mediadas pela linguagem e que passam pelas instâncias que constituem as identidades dos indivíduos: formação social e histórica e cultura (PASSOS, 2009: 48-49).

pretende impor à representação um sentido definido. Embora não sejam de fato a mesma coisa, não é incomum que se utilize do imaginário como um instrumento ideológico, como no exemplo de Laplatine e Trindade:

Embora as representações artísticas na pintura utilizem o material do imaginário, existem, como no caso das obras religiosas, imagens do inferno punitivo, das almas penadas e do céu iluminado e beatificante, como propósito de combate aos vícios em nome da ideologia cristã. (LAPLATINE E TRINDADE, 1997: 8)

O legado e a influência dos contos de fada atravessaram séculos e ainda hoje chegam a nós com bastante força por inúmeras vias. É claro, o valor atribuído a estas narrativas nem sempre foi o mesmo, sendo em alguns momentos considerados como meras histórias para crianças ou, no máximo, objeto de investigação de antropólogos e folcloristas. Hoje, porém, o gênero passa por uma fase de redescoberta, na medida em que mais e mais pesquisadores se dão conta da profundidade destas narrativas e da sua ainda estreita relação com nosso mundo moderno e contemporâneo. Chauí aponta que numa sociedade como a nossa, que dessacralizou a realidade e descartou quase todos os ritos, os contos de fada atuam como “rito de passagem” antecipado, auxiliando a criança a lidar com o presente e a preparando para o que está por vir, a futura separação de seu mundo familiar e a entrada no universo adulto (CHAUÍ, 1985: 32). Muitas das narrativas modernas e contemporâneas (de várias naturezas) tem suporte nestes mitos infantis, o que se justificaria tanto pela permanência e pelo caráter relativamente universal de tais histórias, quanto pela infantilização do público frequentemente imposta por um mercado que se baseia numa ideologia de passividade. Do ponto de vista da psicanálise, Chauí ainda aponta a ambiguidade do gênero, que, se por um lado, possui um aspecto lúdico e liberador ao trazer à tona desejos, fantasias e manifestações da sexualidade, oferecendo sobretudo à criança, mas também aos adultos infantilizados recursos para lidar com isto no imaginário, mas por outro lado, possui um lamentável aspecto pedagógico que reforça os padrões da repressão sexual vigente, uma vez que orienta crianças, e posteriormente

adultos, para desejos considerados como lícitos ou adequados, narra as punições para os transgressores e prescrevem o como e quando a sexualidade deve ser aceita, considerada correta ou normal. Dessa maneira, os contos de fada reforçam inúmeros estereótipos da feminilidade e da masculinidade (CHAUI, 1985: 32). Karen E. Rowe aponta para o significativo papel dos contos românticos na formação das atitudes femininas frente a si, aos homens, ao casamento e a sociedade, enfatizando sobretudo como a literatura de mercado voltada às mulheres adultas incorporam estes paradigmas. Desta forma, os contos de fada influenciam não apenas na infância, mas na vida de mulheres adultas que “internalizam padrões românticos de contos antigos” e “continuam conformando suas aspirações e habilidades aos paradigmas românticos” (ROWE, Apud: HAASE, 2004: 4-5)

O caminho aberto por Andersen fez com que outros autores também buscassem registrar contos populares ou se inspirassem para criar suas próprias histórias dentro do mesmo estilo e universo temático. Dentre esses autores podemos mencionar Oscar Wilde, Willian Morris, George McDonald, Charles Dickens, Roald Dahl, Herman Hesse, Ítalo Calvino e Angela Carter (com sua releitura erótica de contos tradicionais *O quarto do Barba Azul*, incluindo versão de *Chapeuzinho vermelho* levada ao cinema sob a direção de Neil Jordan e com o título de *A companhia dos lobos*). No século XX, com o advento do cinema, diferentes versões dos contos de fada ganham ainda mais projeção na modernidade. É o caso da animação de 1937 de *Branca de Neve*, de Walt Disney, ou o filme *A Bela e a Fera*, de Jean Cocteau, de 1946 (MEREGE, 2010: 74).

Tal difusão não se limita aos autores de origem europeia, mas se espalhou mundo afora, incluindo terras brasileiras, como em obras como *Fita verde no cabelo*, de Guimarães Rosa, várias narrativas de Marina Colasanti e ainda, é claro, os romances pseudonímicos de Nelson Rodrigues.

Algumas obras são explícita e declaradamente baseadas nestes contos, como é o caso dos dois lançamentos cinematográficos de 2012 baseados em



Branca de Neve: *Espelho, espelho meu* (com direção de Tarsem Singh) e *Branca de Neve e o caçador* (dirigido por Rupert Sanders).



Capa do DVD *Espelho, espelho meu* (2012)

Já outras obras se utilizam apenas de temas centrais, como o filme *Uma linda mulher* (de Garry Marshall, 1990), que é basicamente a história da *Gata Borralheira*, ou os romances folhetinescos de Nelson Rodrigues publicados sob pseudônimos, como *Meu destino é pecar*, que reproduz em grande parte a estrutura de *A bela e a fera*, *Escravas do amor*, com suas várias referências a *Branca de Neve*, e *Núpcias de fogo*, muito semelhante à *Borralheira*, bem como seus vários outros romances que trazem sempre elementos de um ou mais contos. Todos estes enredos, de filmes, livros ou quaisquer outras manifestações artísticas têm como base as mesmas situações há séculos representadas pelos contos de fada: a mitologia coletiva e compartilhada que se individualiza a partir de nossas experiências.

Embora muito tenha mudado no mundo desde os remotos tempos que remontam aos contos de fada, ou ainda desde quando esses contos foram coletados e sistematizados, certos temas como o amor, as relações familiares e a construção das identidades de gênero têm reverberado através dos tempos e ainda podem se inspirar nestas narrativas tão antigas. A permanência destes temas é o que leva à imortalidade destas histórias que, se não nos dissessem mais respeito, certamente já teriam perecido (CORSO & CORSO, 2006: 21).

Nos folhetins pseudonímicos de Nelson Rodrigues, podemos perceber com bastante clareza, além da influência da cultura de massas, em especial do mundo do cinema e de um universo hollywoodiano (que também com frequência se apropriou destas narrativas clássicas), a apropriação dos contos de fada, que propiciam um caráter claramente evasivo a essas histórias, dando uma sensação difusa de que a vida real está “em outro lugar” (STAM, 1992: 49). Os contos que claramente influenciam esses folhetins seguem todos um mesmo padrão, que Chauí chamará de “contos de partida”, nos quais “a adolescência é atravessada submetida a provas e provas até ser ultrapassada rumo ao amor e à vida nova” (CHAUÍ, 1985: 35). Nesses contos de fada, a adolescência é representada como um período de feitiço, encantamento e castigos, merecidos ou não, mas sempre servem como refúgio ou proteção para a passagem da infância à idade adulta. É também um período de espera: Gata Borralheira na cozinha, Branca de Neve no caixão de vidro, Bela Adormecida dormindo, Bela na mansão da Fera. Heróis e heroínas se disfarçam, adoecem, adormecem, são metamorfoseados (como o Príncipe Sapo ou a Fera). A expressão “esperar pelo príncipe encantado” não se referia apenas a espera por alguém nobre, mas também à necessidade de aguardar o tempo necessário, pois ainda não chegou a hora do desencantamento. Gata Borralheira vai ao baile, mas não pode ficar até o final sob pena de perder os encantamentos antes da hora – como a moça que permitir intimidades antes do casamento. Borralheira e o príncipe devem esperar que os representantes do rei-pai a encontrem, calce os sapatos, completando o par.

Branca de Neve, cujo corpo não foi violentado pelo caçador, que não lhe arrancou o coração, substituindo-o pelo de uma corça, será vítima da gula e da

sedução da madrasta-bruxa, permanecendo imóvel num caixão de cristal. Além da simbologia cristã em torno da tentação pelo fruto proibido, o vermelho trazido pela madrasta relaciona-se também à simbologia medieval na qual as bruxas fabricam filtros de amor usando esperma e sangue menstrual, bruxaria que indica a puberdade de Branca de Neve e a necessidade de superá-la para poder reviver (CHAUÍ, 1985: 35-36). Bela passará um longo tempo com sua família até que perceba que o seu verdadeiro lugar não é mais ao lado destes e ainda aprenda a enxergar além das aparências. Só com o desligamento da família e a superação do temor pela Fera que encontrará o amor e a verdadeira felicidade. A heroína

vai de tormento em tormento, de pavor em pavor, até o momento em que, libertada pelo amor que lhe confere status de adulto, toma lugar por sua vez na cadeia das gerações (...) (e [para] ao mesmo tempo sair do conto, uma vez que este só se interessa pela criatura inacabada). (ROBERT, 2007: 68)

Abstraído o aparato maravilhoso presente na execução do conto de fadas, tal como o folhetim sentimental, este pode ser reduzido a um esquema estereotipado no qual todos os esquemas convergem para o final necessariamente feliz. Sendo este final feliz obrigatório, uma vez que, se abrisse mão dele se descaracterizaria como gênero, este tempo de espera, de obstáculos, contratempos, imprevistos e desventuras acontece para tornar o sucesso do herói ainda mais exemplar. O fim do conto, como do romance folhetinesco, é, portanto, sua finalidade. Todo o resto é um adiamento do prazer (ROBERT, 2007: 64).

Em todos os romances rodrigueanos aqui analisados estes padrões se repetem: tanto as características comuns a estas heroínas (e o fato de que, para alcançar o tão desejado final feliz, elas terão que abrir mão de algumas destas características – a coragem, a ousadia, o apego a família – como já apontado por Lins), quanto este período de espera, de “encubação” na qual a moça passará pelas experiências e mudanças necessárias para que possa se tornar uma mulher. Porque nos folhetins do século XX

As personagens se modernizaram. A realidade sociopolítica do país e questões éticas da sociedade brasileira ganharam uma abordagem privilegiada (...). No entanto, os temas novos não extinguiram os antigos: perdas de memória, gêmeos, vinganças, casamentos conflituosos, noivos abandonados à beira do altar, pobres que enriquecem, ricos que empobrecem, além de finais felizes, em que os “bons” são recompensados e os “maus” punidos, continuam a ser explorados com um falso sabor de novidade para o grande público. (RISSARDO, 2011: 130)

Os romances folhetinescos de Nelson Rodrigues expressam muito bem tal verdade. Investiguemos mais a fundo.

#### 3.4. Leninha, a Bela, e Paulo, a Fera: *Meu destino é pecar*

Excessivamente dramático, com paixões e ódios extremos comuns a todas as relações construídas ao longo do romance, *Meu destino é pecar* foi sucesso entre as leitoras durante a publicação de seus 78 capítulos, ao longo de três meses e, um mês após o término da publicação em *O Jornal*, na sua publicação em livro (agora com 39 capítulos).

Já na escolha do título podemos perceber como o lado melodramático, ou aquilo que Rissardo chamará de poética do excesso, de Nelson Rodrigues se evidencia na pele de Suzana Flag. Como acontecia nos melodramas históricos, a persona feminina do autor dispensa atenção especial aos nomes escolhidos para suas obras folhetinescas. Títulos como *Meu destino é pecar*, *Núpcias de Fogo* e *O Homem Proibido*, carregam uma forte conotação libidinosa e sugerem o patético da situação na qual estará a heroína no decorrer do romance. Tal qual as indecorosas manchetes de seus primeiros anos como repórter policial, o título funciona como um chamariz para o público e revela particularidades acerca dos gostos e interesses da época (PASTRO, 2008: 113).

Lançando mão de todo tipo de recurso folhetinesco e melodramático, a narrativa prende o leitor desde o princípio com suspense, insinuando situações que não são esclarecidas, deixando um rastro de mistério no ar, com sua agilidade irrefreável e incontáveis peripécias que não dão tempo nem espaço para aprofundamento ou reflexão: estratégias para criar uma leitura fluída, fácil, rápida, agradável e provocasse o desejo dos próximos capítulos, conquistando grande número de leitores.

Nelson Rodrigues estava num bom momento de sua carreira, no qual conquistava fama e reconhecimento com a estreia de sua segunda peça, *Vestido de noiva*, que lhe rendeu convites e a multiplicação do seu salário (CASTRO, 2006: 180). *O Jornal* encontrava-se às vias de extinção, contando com poucos leitores e anunciantes. E a solução para esse caso era recorrente entre os editores: lançar um bom folhetim. Nelson prontifica-se para o trabalho, desde que pudesse assinar o romance com um pseudônimo, assumindo então uma persona *feminina* – conveniente quando se tinha como público-alvo o público feminino. Dessa forma nascem Suzana Flag e *Meu destino é pecar*. O folhetim que ocupava quase meia página de *O Jornal* foi ainda maior do que o esperado, fazendo com que a tiragem dobrasse “sucessivamente, de três para seis mil, daí para doze mil e, no apogeu de *Meu destino é pecar*, menos de quatro meses depois, chegara a quase trinta mil exemplares” (CASTRO, 2005: 186).



O Jornal (2/5/1944) – Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional (RISSARDO, 2011: 192)

Para identificação do público, não apenas a autora será uma mulher, como, como na maioria absoluta dos folhetins sentimentais, a protagonista também será uma mulher, e essa protagonista, cuja voz frequentemente se confundirá com a voz do narrador – ou melhor, da narradora, uma vez que Nelson Rodrigues não decepciona ao colocar a voz de Suzana Flag e Myrna em seus textos. *Meu destino é pecar* é contado em terceira pessoa, mas temos a intervenção direta de Leninha através do uso do discurso indireto livre, como no exemplo a seguir:

Netinha e Graziela achavam que Lena se casava por amor. Que ingenuidade, minha Nossa Senhora, como a gente se engana às vezes! Elas consideravam que só há uma hipótese de matrimônio: amor. (RODRIGUES, 2007: 115).

O enredo do primeiro folhetim de Susana Flag descaradamente tem como motivo inicial o filme *Rebecca, a mulher inesquecível*, de Hitchcock, e

apela para os grandes chavões da literatura comercial: amores impossíveis, vilões nefastos, mistérios e grandes reviravoltas. Publicado diariamente em *O Jornal* durante o ano de 1944, as fórmulas folhetinesca e melodramática garantiram o sucesso do folhetim e a vendagem do periódico.

Recurso tipicamente folhetinesco, e presente em todos os folhetins rodrigueanos, a interrupção dos capítulos em momentos decisivos é constante em *Meu destino é pecar*, mantendo assim o suspense na narrativa. O capítulo 4, por exemplo, acaba quando, na fazenda, ouve-se tiros do lado de fora da casa: “Alguém gritara lá fora; e, imediatamente, ouviu-se um tiro, e novos gritos. D. Consuelo e Lídia correram para a janela. Leninha ficou imóvel, sentindo que uma nova tragédia estava para acontecer ou já acontecera.” (RODRIGUES, 2007a: 62). Irresistível não continuar a leitura para saber o que acontecera. Várias vezes, porém, trata-se de alarme falso, de um recurso quase desonesto para prender a atenção do leitor. Nada acontecera fora da casa. Fora apenas um susto.

Outro recurso recorrente na narrativa é o corte entre as cenas dentro do mesmo capítulo. O narrador descreve determinada situação que envolve determinada personagem em um contexto, passando para outra personagem, presente em outro lugar, e volta para a primeira, sem que as duas cenas estejam necessariamente ligadas, como em uma telenovela.

Assim, nessas idas e vindas surpreendentes, na utilização da redundância, nos recortes e retomadas de cenas, que dinamizam o texto e prendem a atenção do leitor, é que vai sendo alinhavada a narrativa fragmentada do romance-folhetim. De fato, o recurso da interrupção de cenas durante momentos cruciais da trama, seja entre um capítulo e outro, seja entre parágrafos de um mesmo capítulo, para a retomada da ação posteriormente não causa nenhum espanto nos dias de hoje a qualquer pessoa que já tenha assistido a uma telenovela. Décadas se passaram, gerações de leitores/espectadores se sucederam, mas ainda assim os mesmos artifícios de criação de suspense ao se contar uma história permanecem largamente utilizados pelos autores que se dedicam às narrativas populares. (RISSARDO, 2011: 129-130)

Como em *A Bela e a Fera*<sup>49</sup>, heroína desconhece a verdadeira natureza do parceiro, que só se revela por meio do seu amor, e ainda o recorrente tema união por conveniência, no qual por algum motivo que não o amor as personagens se casam, mas acabam se apaixonando verdadeiramente e fazendo da farsa uma realidade. Praticamente todas as culturas conhecem o enredo da *Bela e a Fera* e as diferenças que os protagonistas são obrigados a harmonizar para se casarem. *A Bela e a Fera* é considerada como a história exemplar do amor romântico, demonstrando o poder do amor para transcender as aparências físicas (TATAR, 2004: 63). Em *Meu destino é pecar* o amor também é a palavra de ordem, maior motivação de todas as coisas e acima de qualquer outro sentimento, do bem e do mal. É a falta de limites no amor leva Paulo a pensar em matar a esposa e esta a querer morrer:

Lena entrou no quarto pensando: “Devo ter febre”. Não quis acender a luz; encaminhou-se para o oratório. (...) Ouviu a voz de Paulo – Tem coragem de rezar depois do que fez? (...).

Viu o revólver na mão do marido. O cano estava voltado para ela.

– Eu não disse que matava você, se você se metesse com Maurício? (...)

Ela podia correr, gritar ou se ajoelhar aos seus pés pedindo perdão. Mas não se mexeu. (...) Erguia-se diante do marido como se realmente esperasse e desejasse a morte. [...]

“Seria até bom”, era o que ela pensava. (...) Cerrou os lábios, desejando um descanso, um repouso tão doce e completo de corpo e alma, como só a morte pode dar. (RODRIGUES, 2007a: 353-354).

---

<sup>49</sup> *Eros e Psique*, a mais antiga versão de *A Bela e a Fera*, foi publicada no século II em *Metamorfoses de Lúcio*, obra também conhecida como *O asno de ouro*, escrita em latim por Apuleio de Madaura. A narrativa, contada por uma mulher “bêbada e semilouca” para uma noiva sequestrada no dia de seu casamento, é descrita como um conto de fadas para consolar a cativa. Evidências mostram que a maior parte das versões anglo-americanas e europeias do conto deriva história de Apuleio sobre as complexidades do amor romântico. A versão mais popular de *A Bela e a Fera* foi escrita em 1756 por Madame de Beaumont para publicação numa revista destinada a meninas e moças, dando indícios de que pretende ser um meio de instrução das boas maneiras, da boa criação e do bom comportamento. (TATAR, 2004: 63-64)



O romance tem início com o casamento de Leninha e Paulo, motivado exclusivamente pela chantagem deste, uma vez que o pai da moça lhe devia dinheiro, e, o casamento salvaria o progenitor da prisão. Além de proteger o pai, o casamento de Leninha ainda garantiria a compra de uma perna mecânica para a irmã da moça, Netinha, que perdera o membro em um acidente de bonde. Leninha, moça simples e aparentemente pouco atraente, cede aos apelos do desinteressante fazendeiro e se casa com ele. Temos aqui a conveniência muito próxima da prostituição, uma vez que a única diferença de Leninha, no caso, para uma cortesã habitual é o fato de não alugar seu corpo por hora, como uma assalariada, mas de ter sido vendida por uma vida inteira. Tal como a Fera, Paulo tem uma aparência pouco atrativa, representada por um problema físico, um defeito na perna que o faz mancar, e também aparenta pouca sagacidade: é alcoólatra e o constante estado de embriaguez faz com que frequentemente pareça estúpido e grosseiro.

Logo após o matrimônio, o casal muda-se para a fazenda Santa Maria, onde vivem a severa sogra, uma prima louca de Paulo e o garboso e sedutor cunhado. Compungida por ter se casado sem amor e com um homem a quem desprezava, motivo recorrente na obra rodrigueana, Leninha inicia uma jornada de humilhação e sofrimento, uma vez que, como já vimos no segundo capítulo desta tese, e como é enfatizado logo no início do romance, não havia ainda divórcio no Brasil.

A obra rodrigueana é permeada de casamentos sem amor e nos quais predomina a infelicidade conjugal, enquanto impera a busca pela realização sentimental e sexual fora do casamento. Isso acontecerá em *Meu destino é pecar*, uma vez que o cunhado seduzirá Leninha, e está se apaixonará por ele. O casamento sem amor frustrado, bem como a tentativa de fuga do relacionamento é presente na obra do desde as peças míticas<sup>50</sup>, com *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Dorotéia* e *Álbum de Família* até os romances

---

<sup>50</sup> Na ocasião da organização do teatro completo de Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi, em consenso com o autor, classificou a obra tematicamente em três grupos: peças psicológicas, míticas e tragédias cariocas. Pertencem às peças míticas *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Álbum de Família* e *Dorotéia*.

folhetinescos, nos quais percebemos a luta das heroínas românticas para realizar-se sentimentalmente em relações apaixonadas, ao mesmo tempo em que buscam bravamente fugir das imposições sociais e familiares que as empurram para os casamentos convenientes. Temos em *Dorotéia*, a maior representante da condenação do casamento sem amor na obra rodrigueana. Na peça, a condenação da sexualidade e do matrimônio despido de sentimentos é evidente, uma vez que a peça gira em torno de toda uma família só de mulheres que foi amaldiçoada na ocasião do casamento da avó, que amou um homem e casou-se com outro, condenando assim todas as gerações posteriores de mulheres da família a casarem-se com homens invisíveis, que se desintegram na ocasião do casamento. Moram em uma casa sem leitos ou cômodos, símbolo de morte, tornada a herança da estirpe, desde que a bisavó traiu o amor. Para Nelson Rodrigues, pecar contra o amor é tão grande falta, é tamanho pecado, que a punição não se volta apenas a quem o comete, mas é transmitida de geração a geração. *A Bela e a Fera* também, sob muitos aspectos, é uma história rica em oportunidades para a expressão das angústias femininas relação ao casamento, e é possível que tenha circulado em certa época para aplacar os medos de moças que se viam obrigadas a casamentos arranjados com homens mais velhos. Em culturas em que casamentos arranjados eram a regra, o conto podia encorajar as moças a ver com melhores olhos uma aliança que exigia que apagassem os próprios desejos ou pusessem suas ambições acima de outras considerações (TATAR, 2004: 63). Parece fazer muito sentido, então, que, em *Meu destino é pecar*, Nelson Rodrigues retome o grande tema de *A Bela e a Fera*.

O primeiro romance folhetinesco de Nelson Rodrigues também girará em torno deste tema recorrente, mas, desta vez, induzido pelo gênero e suas convenções, serão encontradas soluções para um final feliz, diverso do resultado dos casamentos sem amor representados em seu teatro.

Leninha, logo ao chegar à fazenda da família do marido, descobre o sombrio passado de Paulo: Guida, sua deslumbrante primeira esposa, havia morrido trucidada pelos cães da fazenda e suspeitava-se que ele fosse o responsável pela morte, supostamente motivado por ciúmes. A família de

Guida jurou vingança, passando a criar cães ferozes na intenção de matá-lo. A morte de Guida é um dos grandes mistérios da trama. Todos os indícios indicam que o corpo encontrado trucidado é o da esposa de Paulo: roupas, anel, aliança encontrados com a falecida, apesar do corpo “absolutamente irreconhecível” (RODRIGUES, 2007a: 25). Logo adiante, sugere-se que Paulo seja o assassino, motivado pelo fato de a ter flagrado beijando o cunhado na véspera de sua morte. Paralelamente, porém, é narrado o romance que Maurício, irmão de Paulo, mantém com Regina, uma misteriosa mulher que vive escondida em uma cabana na floresta, onde é visitada pelo amante todas as noites. Regina teria abandonado o marido para viver este romance e, por ele, renunciou a tudo, vivendo reclusa da sociedade. Sugere-se que Regina possa ou não ser, na verdade, Guida, que é descoberta como realmente sendo a esposa de Paulo no capítulo 32. A misteriosa morte de Guida é o elemento que sustenta o suspense do início aos últimos capítulos e o suposto assassinato é numerosas vezes retomado como meio de “apimentar” o cotidiano da fazenda e intrigar o leitor. A suposta presença imaterial da falecida dá ao texto uma atmosfera de delírio constante:

A noite estava feia; os ventos passavam. Começava a relampejar. “A tempestade que ameaçou ontem e não veio, é capaz de cair hoje”, calculou Leninha. Procurava Lúcia, mas não havia meio de ver, o escuro era tão grande. Felizmente, houve um relâmpago que iluminou tudo, e Lena viu Lúcia, perto de uma árvore. O vento dava-lhe no vestido e nos cabelos, ela adquiriu, na luz rápida e intensa, qualquer coisa de fantasmagórico. (...)

As três avançavam, de novo, lutando contra o vento, lutando contra aquela força que parecia impeli-las para trás. Só quando chegaram perto é que Lena teve a revelação, descobriu o que era aquilo: um mausoléu grande, imponente e solitário.

– O túmulo de Guida – anunciou Lúcia, com um aspecto selvagem, uma alegria feroz. (RODRIGUES, 2007a: 143).

Quando não a presença do supernatural, são delírios e desatinos femininos causados por febres, sobressaltos e desfalecimentos aos quais as

mulheres, excessivamente sensíveis, estão sempre sujeitas, Nelson Rodrigues cria situações obscuras e enigmáticas, como esta, por exemplo:

Lena estava apenas com uma noção muito vaga da realidade. Tinha estado nos braços de Maurício? Não estava bem certa; as coisas se confundiam na sua memória; lembrava-se de coisas que não haviam acontecido. Que eram falsas recordações. (RODRIGUES, 2007a: 15).

Enquanto isso, Leninha, já apaixonara-se pelo sedutor cunhado Maurício, descrito como alguém literalmente irresistível, e que, de fato seduz as duas esposas de Paulo e a prima. Temos então um triângulo amoroso envolvendo os irmãos e Leninha. Mas como um bom folhetim, acaba tudo bem resolvido no final: descobrimos que Paulo jamais assassinará a primeira mulher, mas sim fora traído por esta, que, estando apaixonada por Mauricio, simulou tudo com o amante e passou a viver exclusivamente para ele em uma cabana na floresta, iniciando a primeira de uma série de “mortas-vivas” rodrigueanas; Paulo perdoa as dívidas do pai de Leninha e revela que seu propósito ao se casar era suicidar-se e deixar sua fortuna para Leninha. A esposa, por sua vez, percebe que no fundo sempre amou o marido, que se cura do alcoolismo e do seu problema na perna, ou seja, a Fera revela que sempre fora um príncipe. Leninha engravida e, é claro, eles terminam felizes.

Como em *A Bela e a Fera*, a relação entre Leninha e Paulo é permeada pela submissão e pela violência, o que é, aliás, recorrente na obra rodrigueana, que constantemente aborda o mito de que “elas gostam de apanhar”, a ideia de que a força bruta é necessária para conter os instintos naturais femininos e que a mulher se submeter e ser humilde frente ao homem:

E não teve tempo mais de nada. A mão dele se erguia, sem que ela, de momento, pudesse imaginar o que ia suceder. Foi atingida no rosto, de lado, e com tanta força, que tonteou, cambaleou, sentiu uma névoa passar na frente dos olhos, e sacudiu a própria cabeça, para se libertar da tonteira. “Ele me esbofeteou, ele me bateu”, foi o seu sentimento profundo. (RODRIGUES, 2007a: 440).

Colocações tais quais “O que ele devia era me pegar à força, se impor, eu quero um marido que me domine” (RODRIGUES, 2007a: 116), ou ainda “As mulheres gostam de homens que a fazem sofrer. (...) Sem esses estímulos violentos, não sabem amar” (RODRIGUES, 2007a: 220) refletem tabus e ansiedades da sociedade em que a obra está inserida, deixando evidente como o sexismo ainda era um motivo de tensão cotidiano.

Notemos ainda que em *Meu destino é pecar*, confirmando uma tradição em que o adultério feminino, diferente daquele cometido pelo marido, assume dimensões trágicas. No romance, a traição feminina – caracterizada por alguns beijos – não acontece à revelia. Paulo persegue Leninha por seu ciúme doentio ao vê-la com Maurício, seu irmão e principal rival, ameaçando-a de morte e tornando sua vida um inferno.

Seja como for, o adultério de Lena é justificado principalmente pela falta de amor. Essa personagem, semelhante a outras figuras dramáticas de Nelson Rodrigues, trai pela ausência de afeto. A comercialização de sua vida contamina qualquer possibilidade de satisfação pessoal e, por isso, a mais tênue perspectiva de amor reduz-se em ódio, violência e desejo de libertação, de que a traição acaba sendo o resultado imediato. Em vários momentos, tal qual faz Lúcia em *A Mulher Sem Pecado*, Lena chega a desejar a morte do marido e até mesmo a cogitar a ideia de matá-lo, como é possível perceber pelo título do capítulo inicial: “Eu seria capaz de matá-lo? Seria capaz de matar meu marido?”. (PASTRO, 2008: 124)

O beijo, supervalorizado, como no cinema, aparecia como máxima expressão do amor e também da sexualidade contida:

Ele pedia agora, chegando aos ouvidos da menina:

– Posso beijá-la?

Netinha não teve uma hesitação, uma dúvida. Os dois rostos se juntaram, as bocas se fundiram, aquelas duas vidas pareciam unidas para a eternidade. (...) Criava-se entre eles um sentimento de solidão

absoluta, como se apenas ele e ela existissem no mundo e tudo o mais fosse um triste deserto. (RODRIGUES, 2007a: 274).

Sobre o uso excessivo dos recursos melodramáticos por Nelson Rodrigues, Rissardo aponta que o autor não se limita a reproduzir os clichês folhetinescos e melodramáticos, mas, procura subvertê-los, satirizando e desconstruindo o senso comum. Rissardo afirma ainda que uma leitura atenta de *Meu destino é pecar* revelará a ironia por trás do folhetinista, que já no primeiro capítulo do romance, com uma narração que lembra um roteiro de cinema, repleta de períodos curtos e descrições detalhadas de personagens, ações e cenários, enquanto viaja com Paulo rumo à fazenda após o casamento, Leninha, desesperada, decide fugir atirando-se do carro em movimento (RISSARDO, 2011: 140). O pensamento da protagonista então revela a inesperada e quase cômica futilidade:

Tinha caído, de joelhos, no asfalto. Nem sentiu dor. Pensou: ‘Rasguei minha meia.’ Mais do que certo: devia ter rasgado nos dois joelhos. E quantos fios, meu Deus, teriam corrido?’ (RODRIGUES, 2007a: 12)

No segundo capítulo, outra ironia, quando a heroína é induzida por Lídia, a prima louca de Paulo, a ver em um canto do quarto a imagem da falecida Guida em um vulto que sequer parecia humano: “Perto do oratório alguma coisa se mexia, com os movimentos lerdos e pacientes de um monstro submarino” (RODRIGUES, 2007a: 20).

Rissardo ainda menciona o momento em que, com um humor descomprometido do politicamente correto, uma velha empregada da fazenda é descrita como “uma preta gorda, quer dizer, mulata (devia ser Nana que, até que enfim, aparecia)” que se encontra na mesma sala que “um velho de barbicha bem em ponta, como satanás ou um fidalgo flamengo” (RISSARDO, 2011: 141).

Ironicamente ou não, *Meu destino é pecar*, bem como os outros folhetins rodrigueanos, e, mais do que eles, a própria obra rodrigueana, apresenta claramente a influência do legado folhetinesco. Impossível porém delimitar quanto se trata de paródia, de deboche do gênero, pois, como adverte Michel Nathan, “é muitas vezes impossível distinguir o estilo do folhetim da paródia do estilo de folhetim. Os grandes mestres, Xavier de Montépin e, sobretudo, Ponson du Terrail abusarão diabolicamente dessa ambiguidade” (Apud: RISSARDO, 2011: 141).

Rui Castro apontava que por trás da leveza e futilidade dos folhetins de Suzana Flag, um olhar mais atento não deixaria de encontrar ali Nelson Rodrigues. E é verdade. A morbidez do Nelson Rodrigues repórter policial permeia todo livro. Desde a suposta morte de Guida, quando esta fora esfaqueada por cães ferozes, até a personagem de Regina – na verdade Guida – amante misteriosa de Maurício que vive reclusa e deprimida e suicidar-se cortando os pulsos e é encontrada por Tião, caseiro e funcionário de Maurício. O amante chega na sequência e contempla a amada desfalecida:

Maurício se aproximou do leito como que fascinado. Ela estava com essa palidez que só as mortas têm. Não foi dor que ele sentiu, mas, justamente a impossibilidade de sofrer. Caiu de joelhos, pensando: “morta, morta... Regina morreu...” (...) Procurou o peito, o coração de Regina. (...) E, então, percebeu que alguma coisa batia, uma palpitação muito fraca, mas, enfim, vida. (RODRIGUES, 2007a: 53)

Na sequência, a beleza mórbida da moribunda é enaltecida, como uma musa do Romantismo, mais bela ainda à beira da morte: “tão linda assim, pálida, como se estivesse morta” (RODRIGUES, 2007a: 53).

A suposta morte violenta de Guida nos leva ainda a outro elemento rodrigueano bem característico: a presença do grotesco. Esse elemento também é muito bem representado pela personagem de Paulo: bêbado, torpe, de intelecto limitado e com um defeito físico. Em Nelson Rodrigues, como nos contos de fada, frequentemente defeitos físicos refletirão deformidades na

alma. A princesa, ainda que pobre e suja, será sempre bela, refletindo seu interior puro. A bruxa ou os vilões, porém, tendem a ser feios, disformes. Paulo incorpora todas as características da Fera. E, do mesmo modo que a Fera, através do amor verdadeiro daquela que é capaz de ver através das aparências, curam-se as deformidades da alma, e, conseqüentemente, também as do corpo. Pelo amor de Leninha, Paulo para de beber. O ogro transformasse em um *gentleman*, e, sem mais detalhes, através de uma nova técnica de cirurgia, cura-se também sua perna defeituosa.

### 3.5. LÚCIA E SÔNIA: BORRALHEIRAS RODRIGUEANAS

A *Borralheira* é certamente um dos contos de fadas mais populares da humanidade e sua origem remonta a diferentes versões: *Yeh-hsien*, *Cendrillon*, *Cinderela*, *Ashenputtel*, *Rashin Coatie*, *Mossy Coat*, *Kattie Woodencloack* e *Cenerentola* são apenas algumas das primas folclóricas da *Borralheira*, que foi reinventada por praticamente todas as culturas conhecidas e tem sido perpetuamente reescrita. Poucos contos tiveram tanta sobrevivência literária, cinematográfica e musical quanto *Borralheira* (TATAR, 2004: 37).

A primeira *Borralheira* conhecida foi registrada em 850 na China e chamava-se *Yeh-hsien*, jovem humilde como as *Borralheiras* ocidentais, que dedica-se aos serviços da casa e é humilhada pela madrasta e sua filha (TATAR, 2004: 37).

A mais conhecida versão, e a que teremos aqui como referência, é a do escritor francês Charles Perrault, de 1697, publicada em seus *Contos da Mamãe Gansa*, e que consta como uma das primeiras elaborações literárias completas de que se tem registro (TATAR, 2004: 38). A escolha pela versão de Perrault deve-se, além desta ser a mais consagrada entre todas, como bem apontam Diana e Mário Corso, ao fato desta ser um roteiro eficiente, que sintetiza melhor a trama e não se perde da sequência essencial: “a boa alma,



companheira da beleza, encontra o devido reconhecimento apesar dos trapos que a ocultam” (CORSO & CORSO, 2006: 110). A Borracheira francesa apresenta uma madrasta, que a maltrata desde o início do conto, e que traz consigo duas filhas possuidoras do mesmo caráter da mãe. O pai é omissos e não intercede pela filha, que era tratada como empregada, mas, ainda assim, apresentava-se afável com todos.

Como as brasileiras dos séculos XVIII e XIX (e nos lugares mais longínquos ainda no século XX), há séculos atrás na França, as mulheres casavam-se jovens, tinham inúmeros filhos e uma morte prematura, na casa dos vinte ou princípio dos trinta anos, quase sempre num parto mal sucedido. A falecida era então substituída por outra jovem esposa, que por sua vez teria outros filhos, e todos deveriam ser alimentados com os poucos recursos de uma família camponesa:

Quem teria a probabilidade, então, de ganhar mais comida e roupa melhor: seu filho ou seu enteado? Se houvessem filhas de duas ou três esposas, qual teria prometido o maior dote e, portanto, se tornaria mais casadoura? Quem herdaria a casa? (...) Uma madrasta na casa, ou o espectro de uma madrasta quando a nossa mãe estava doente, era temida com tanto terror e tão mortal quanto uma escassez de lenha ou de carvão no inverno. (GOULD, 2007: 69-70)

Na ocasião do convite para o baile, não ocorre a ninguém, nem à menina, que esta pudesse comparecer, uma vez que vivia como uma criada. Na noite do baile, após ajudar com dedicação nos preparativos das irmãs, senta-se na cozinha e põe-se a chorar. Neste momento aparece-lhe a fada, que a induz a confessar seu desejo de ir ao baile. Com vários encantamentos, a fada providencia carruagem e roupa adequada para que Borracheira possa ir ao baile. Os encantamentos porém se desfariam à meia-noite. No baile, Borracheira torna-se o centro das atenções e cativa o príncipe, que não tem olhos para outra dama. Após o baile, a menina ouviria os relatos impressionados das irmãs acerca da desconhecida, sem desconfiar que se

tratava da própria Borracheira. Na segunda noite de baile, o mesmo acontece, mas a heroína se distrai dançando com o príncipe e precisa sair às pressas em meio às doze badaladas da meia-noite, deixando cair um dos seus sapatinhos de vidro. De posse do sapato, o príncipe, determinado a encontrar a bela desconhecida, procura entre todas as moças do reino a dona do pé tão delicado que serviria no calçado. Na casa de Borracheira, em meio a gozações enquanto experimenta o sapato, faz-se a surpresa quando este serve com perfeição e a menina tira do bolso o seu par. No mesmo momento, a fada reaparece para novamente transformar os trapos em belas vestes. A nobre Borracheira casa-se com o príncipe amado, perdoa as irmãs e as leva para o palácio, arranjando-lhes bons casamentos (CORSO & CORSO, 2006: 108-109; TATAR, 2004: 39-49)<sup>51</sup>.

Rememorando o motivo dramático das duas irmãs que se apaixonam e disputam o mesmo amado – presente já nas peças do autor, como *Vestido de Noiva* e *A Serpente* e repetido em inúmeras crônicas e nos romances aqui abordados – temos aqui enredos bastante semelhantes: as duas irmãs mais velhas, doces, boas, discretas e de bom caráter e as duas irmãs mais novas, geniosas, egoístas, sobressalentes e de caráter duvidoso, o avesso das heroínas, como as irmãs de Borracheira, “preguiçosas, mal-humoradas e orgulhosas. Mesmo quando é dito que são belas, são aparentemente sem atrativos” (CORSO & CORSO, 2006: 111): “Bonitas e de faces formosas, mas odiosas e más de coração”, é a maneira como os Grimm descrevem as irmãs de criação (GOULD, 2007: 74), e que descrevem perfeitamente as irmãs de Sônia e Lúcia, suas contrapartes que “são da família da heroína, morando debaixo do mesmo teto, intimamente relacionadas com ela, seja por parentesco de sangue ou por circunstâncias, mas inferiores de pedigree” (GOULD, 2007: 76).

No dia de seus primeiros bailes, as heroínas e suas irmãs conhecem o excepcionalmente belo e encantador homem que se apaixonará, claro, pela

---

<sup>51</sup> O conto é reproduzido na íntegra no anexo ao final da tese.

virtuosa irmã mais velha, mas despertará também a paixão e a fúria da mais nova.

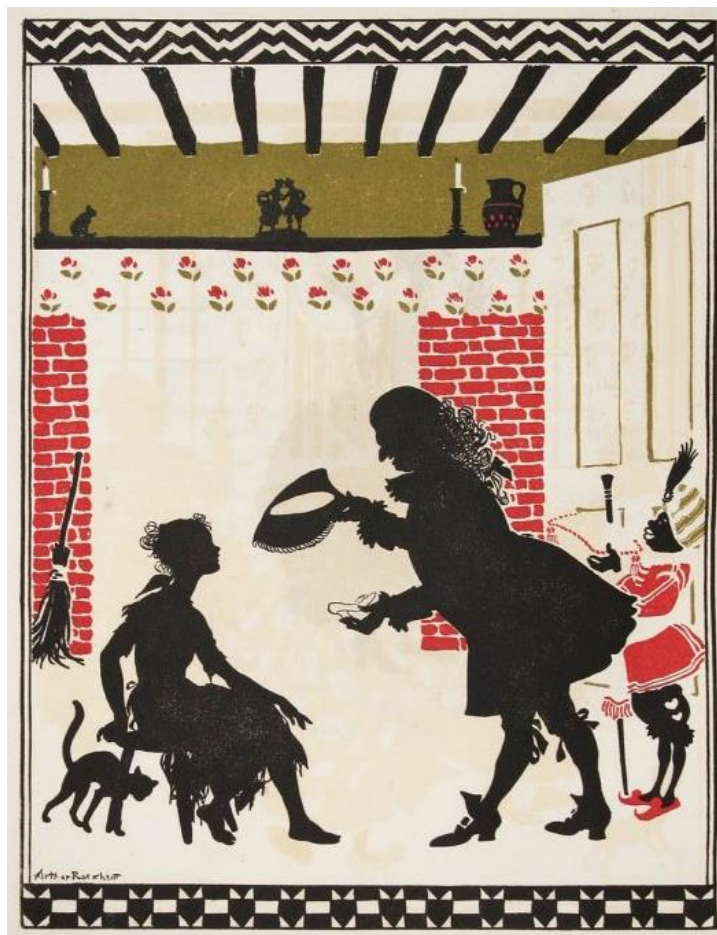


Ilustração de Arthur Rackham, de 1919, na qual, acompanhado por um criado, o mensageiro do reino cumprimenta a jovem e estende-lhe o sapato. A imagem sobre a lareira representa o seu destino próximo.<sup>52</sup>

### 3.4.1. SÔNIA BORRALHEIRA<sup>53</sup> OU *O HOMEM PROIBIDO*

<sup>52</sup> In: TATAR, Maria (org.). **Contos de fada**: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

<sup>53</sup> Os dois nomes como é conhecida em português, Cinderela ou (Gata) Borralheira aludem ao resíduo do fogo. Em tempos remotos da Europa, existia um criado responsável por guardar o fogo e limpar suas sobras, sendo uma das funções que estava nos últimos degraus de uma sociedade claramente hierárquica, ou seja, um lugar social claramente desvalorizado. Bettelheim ainda aponta que na língua alemã, a expressão “viver entre as cinzas” significava não apenas uma condição inferior, mas de rivalidade fraterna, ou seja, era uma metáfora para

Em julho de 1951, estreia *O Homem Proibido*, o quinto e último folhetim escrito sob a alcunha de Suzana Flag, que se encerrará em 3 de novembro do mesmo ano, com 79 capítulos (SOUZA, 206: 59). De acordo com Souza, as ações deste folhetim, bem como do segundo, *Escravas do amor*, se passam muito possivelmente no Rio de Janeiro, o que é indicado, no entanto, apenas por pequenos detalhes que permitem reconhecer a cidade como cenário desses folhetins. Isto, porque, como nos outros folhetins pseudonímicos, não há menção ao espaço da narrativa. O romance permaneceu inédito em formato de livro até o ano de 1981, quando foi publicado já com sua real autoria revelada, tendo logo em seguida sua adaptação televisiva feita pela Rede Globo em 1982.



Elizabeth Savalla e Lídia Brondi interpretando, respectivamente, Sônia e Joyce, em adaptação do romance para o horário das 18h da Rede Globo<sup>54</sup>.

---

estar sofrendo alguma desvantagem em relação ao irmão ou irmã (CORSO & CORSO, 2006: 113). Como na tradução da obra de Bruno Bettelheim, e pelas mesmas razões, optamos por trabalhar com o título de *Borradeira* em vez de, o mais popularizado em português, *Cinderela*, sendo este, provavelmente mais popular pela difusão da adaptação cinematográfica dos estúdios Disney e não das traduções literárias. Isto porque, segundo aponta Arlene Caetano, tradutora d'*A psicanálise dos contos de fada*, é encontrada apenas uma tradução intitulada Cinderela. Além disto, segundo a mesma tradutora, Cinderela nos parece, em português, lembrar eufonicamente o sentido de cinzas (*ashes*) e não de borralho (*cinders*) a que se refere Bettelheim (BETELHEIN, 2002).

<sup>54</sup> Disponível em:

[http://lidiabrondi.files.wordpress.com/2012/03/savallabrondi\\_ohomemproibido.jpg](http://lidiabrondi.files.wordpress.com/2012/03/savallabrondi_ohomemproibido.jpg) (acesso em 21/11/2012).



Capa da edição 2007, pela editora Agir. A contracapa apresenta a mesma imagem, mas com a autoria de Suzana Flag

Seguindo o modelo de todo bom folhetim, *O Homem Proibido* apresenta um enredo melodramático, característico do gênero folhetinesco, e cada capítulo era planejado de modo a criar uma expectativa na leitora para o próximo capítulo e apresenta uma série de redundâncias e apelos a memória da leitora para que esta possa se situar ainda que na distância do tempo, ou mesmo situar uma leitora que possa ter perdido um ou outro capítulo ou começado a acompanhar o romance depois do seu início, artimanhas necessárias ao modo de circulação do romance.

O romance se inicia com o primeiro baile das irmãs de criação, Sônia e Joyce. Sônia, sete anos mais velha, é tímida, recatada, amorosa e responsável. Sônia é o modelo ideal tanto da heroína dos contos de fada, quanto da mulher de meados do século XX: dedicada, abnegada e corajosa. Joyce, a mais nova, é expansiva e egoísta. Quando pequena Joyce fora adotada pelos pais de Sônia, Dr. Dário e D. Flávia, após o suicídio da mãe da menina, D. Senhorinha, e o desaparecimento do pai relacionado a rumores de que a esposa matara-se por algum amor proibido. O histórico familiar conturbado e a personalidade obscura de Joyce parecem sustentar a ideia de que “o fruto não cai mesmo longe de sua árvore”, ou seja, uma família bem

estruturada teria filhos socialmente bem ajustados, enquanto uma família bem estruturada resultaria em filhos problemáticos. Sempre lembrando que o ambiente doméstico e a educação dos filhos eram responsabilidade exclusiva da mulher.

Como em *Borrallheira*, Sônia é a descendente legítima. E ainda como os pais da heroína dos contos de fada, impossibilitados de proteger a filha, a mãe por estar morta, e o pai por ser fraco e dominado pela segunda esposa, D. Flávia e Dr. Dário se mostram o tempo todo impotentes com relação aos problemas familiares e incapazes de atuarem como chefes da família. Todas as decisões e responsabilidades acabam ficando por conta de Sônia. Inclusive a responsabilidade pela criação de Joyce, que é assumida pela irmã mais velha. Até o presente momento da narrativa, as duas têm uma relação de muita proximidade e afeto.

Na noite do baile, Joyce conhece Carlos, jovem cadete que se apaixona perdidamente pela jovem, mas esta não lhe dispensa muita atenção. Na volta do baile, Joyce adoece. É chamado o médico da família, que não podendo comparecer, envia em seu lugar o sobrinho, também médico, Paulo, cujo único defeito seria a “excessiva beleza”. Durante o tratamento da irmã, Paulo acaba se interessando por Sônia, que corresponde, mas Joyce também se apaixona pelo rapaz. Entendendo que se trata de uma paixão boba de adolescente, Sônia começa a namorar com o médico. Uma noite, durante um passeio de carro no qual o casal levou Joyce, aqueles resolvem se beijar e, como não poderia deixar de ser, a imprudência é imediatamente e exemplarmente castigada: Carlos acaba perdendo o controle do automóvel. Joyce é gravemente ferida nos olhos e a família é informada de que esta nunca mais voltará a enxergar. Omitindo esta informação da irmã, dizendo tratar-se de uma cegueira temporária e sentindo-se culpada pelo acidente, Sônia, estúpida e heroicamente, resolve ceder o namorado à irmã, inventando, contra a vontade de Carlos, que este teria se apaixonado pela menina e induzindo a um noivado entre os dois. Joyce fica felicíssima com a situação. Porém, Carlos, o jovem cadete apaixonado do baile, sofrendo pela rejeição e ainda pelo acidente da amada, embriaga-se e vai ao hospital para visitá-la e declarar seu amor.

Ignorando o fato de que Joyce desconhecia a condição definitiva de sua cegueira, Carlos acaba por falar do assunto e contar-lhe a verdade. Depois de uma crise nervosa, Joyce revela que não deve ficar com Paulo, já que é uma moça cega e ele ficaria com ela exclusivamente por piedade. Convence a irmã a ficar com Paulo e decide então ficar com Carlos, sugerindo que os dois casais se casem no mesmo dia. Carlos, ótimo namorado e imensamente apaixonado, recorre a um reconhecido, talentoso e nobre oftalmologista e, depois de um suposto milagre, Joyce volta a enxergar. De posse novamente da visão, Joyce acredita que poderá voltar a batalhar pelo amor de Paulo, aquele que considera seu verdadeiro amor. Para isto, cria intrigas, forja bilhetes mentirosos para separar a irmã do namorado e ainda procura, durante diversos momentos, induzir a irmã ao suicídio. Paulo e Carlos, durante este tempo, tornaram-se amigos e unem-se para desmascarar Joyce e proteger Sônia. Carlos acaba por humilhar Joyce e desprezá-la por sua maldade. Neste momento Joyce se arrepende, pede perdão a irmã e a Carlos. Os dois casais casam-se no mesmo dia, e Carlos e Joyce, por conta de uma proposta de trabalho, saem da igreja direto para o aeroporto de mudança para Paris. Sônia e Paulo são felizes para sempre e sequer voltam a se lembrar da irmã maldosa.

*O homem proibido* conta a disputa de Joyce e Sônia, duas irmãs de criação, pelo amor de Paulo, jovem e belo médico pivô da querela, o “homem proibido” em questão. Devemos levar em consideração que, diferente de um romance escrito para publicação em livro, no qual o título pode ser dado após a escritura da obra, ou ainda alterado e revisado durante ou após o processo de escrita, em um romance de folhetim, o título deve ser posto muito antes do término da totalidade do romance – que será escrito e muitas vezes criado e redirecionado com base nas reações do público leitor ao longo do tempo de publicação da obra. Por isso o título deve ser pouco específico e ainda grandiloquente, polêmico ou sensacionalista, características que servirão de chamariz para o grande público. Por isso, há uma certa inconsistência entre o título e o enredo, uma vez que Paulo, o homem proibido, é mero coadjuvante na história, cuja atenção fica dividida entre Joyce, que parece apontar como a

protagonista no início do romance, e Sônia, a irmã mais velha que acaba por se estabelecer como protagonista ao longo da trama<sup>55</sup>.

Como em *Borracheira*, *O homem proibido*, antes de ser uma história de amor, é, acima de tudo a história de uma intensa disputa fraternal entre as irmãs Sônia e Joyce. *Borracheira* é apontada por Bruno Bettelheim como o mais famoso de todos os contos de fada e ainda, possivelmente, o mais amado. Também é um dos mais antigos, pois suas primeiras versões, muito antes dos registros de Perrault ou da *Aschenputtel* dos irmãos Grimm, datam do século IX, na China. *Borracheira* fala objetivamente da rivalidade fraterna em sua forma mais extrema: o ciúme e a inimizade das irmãs adotivas, e os sofrimentos da protagonista quanto a isso. Em *O homem proibido* tanto o relacionamento das irmãs, quanto a personalidade da protagonista e o desfecho da história fazem lembrar o clássico conto de fadas.

No primeiro e no segundo capítulos do folhetim, o narrador nos situa acerca das origens do relacionamento das personagens principais. A história, como bem aponta Ruy Castro, começa muito semelhante à de *Minha Vida*, com a mãe que se mata, o pai que desaparece e a filha que fica aos cuidados de parentes (CASTRO, 1992: 240). Sabemos logo de início que Sônia é filha de D. Flávia<sup>56</sup> e Dr. Dário e que Joyce trata-se de uma prima sete anos mais

---

<sup>55</sup> Esta aparente “mudança de planos” de Nelson Rodrigues chega a causar confusão sobre quem seria de fato a protagonista. Souza chega a mencionar pontualmente que seja Joyce (SOUZA, 206: 146), o que definitivamente não se confirma ao longo da trama, na qual Sônia se consolida como heroína, como a verdadeira “Borracheira” do romance.

<sup>56</sup> Essa, como várias personagens descritas sob a pena dos pseudônimos rodrigueanos, também é homônima de outra personagem da obra autoral de Nelson Rodrigues. Uma outra personagem “D. Flávia” aparecerá dois anos antes, na peça *Dorotéia*. É interessante notar que as duas mães do enredo são homônimas e iconicamente comparáveis à outras duas mães já existentes no teatro do autor. D. Flávia, a grande antagonista de *Dorotéia*, é a própria personificação da tradição, do recato e do puritanismo que se esperava da figura da mãe de família. De personalidade muito mais discreta, porém representativa desse modelo de correção, discrição e decência é D. Flávia, de *O homem proibido*, que fará contraponto à falecida Senhorinha, mãe de Joyce. São estes alguns dos nomes utilizados por Nelson Rodrigues se repetem obstinadamente. Lúcias, Glórinhas, Paulos, Sônias, Lelecos, Carlos, Lídias, D. Senhorinhas, e Lígias em diferentes contextos e perspectivas, parecem reviver inúmeras vezes as mesmas situações. Sobre sua fixação com nome, Rodrigues comenta no *Jornal da Tarde*, em 2 de março de 1974: “A questão dos nomes, diga-se por alto, é obsessão



jovem, irmã de criação, adotada pelo casal como decorrência da morte da mãe da menina, D. Senhorinha<sup>57</sup>. Conta-se que esta, jovem especialmente bela, vaidosa e alegre, um dia embelezou-se, perfumou as mãos e os braços, cantou ao piano e cantarolando uma canção de sua infância se dirigiu ao banheiro. Lá, trancou-se e bebeu veneno. A morte misteriosa causou especulações que evocavam algo de pecaminoso, algum amor proibido e frustrado. O marido de Senhorinha não derramou sequer uma lágrima durante o velório da falecida esposa e, ao final, seu único pronunciamento foi “Ninguém se mata sem motivo”. Depois disto, desapareceu sem deixar qualquer vestígio, abandonando a filha que, desde então, teve sua tutela assumida pelos pais de Sônia, que, na época com dez anos de idade, assumiu ares de adulta e se responsabilizou pela prima recém-chegada. Ao testemunhar a preocupação da mãe com a criança que teria que assumir, Sônia declara: “Eu tomo conta, mamãe, deixa que eu tomo conta.” (RODRIGUES, 2007: 11). E assim foi:

---

à parte, como pode ser observado Desde garoto, sou um enfeitado por nomes. Aos seis anos, já achava obscuramente que o nome tinha qualquer coisa de misterioso e patético. Até hoje, ainda acho que o nome é um vaticínio. Parece-me que o atropelado tem o nome próprio para o atropelamento. Se tivesse outro nome, ele não morreria assim. Morreria de outra maneira. Seria outro o seu destino terreno, outro o seu destino eterno. Daí a minha insistência em certos nomes. O do Leleco, por exemplo, eu acho que não é em vão que um sujeito se chama Leleco. Isso é como que uma predestinação. Por ter esse nome, ele sofre mais ou menos. Não é um apelido: repito – é um destino. Por isso é que em *Anti-Nelson Rodrigues* eu uso o Leleco, que já usara em *Boca de Ouro*, na *Vida como ela é...*, no *Asfalto Selvagem*, em muitas crônicas e contos. Mesmo que seja com características inteiramente diversas (mas sempre com o mesmo patético). (RODRIGUES, apud MAGALDI, 1992: 39).

<sup>57</sup> Senhorinha, como D. Flávia, também é um nome recorrente na obra de Nelson Rodrigues. Anteriormente, uma personagem de mesmo nome foi a matriarca da família das fotografias de *Álbum de família*, polêmica e controversa peça de 1945. Na peça, ao contrário de D. Flávia, personagem de *Dorotéia*, Senhorinha constitui uma espécie de anti-mãe, anti-esposa, tendo um casamento fracassado, uma relação distante com a filha e um triângulo amoroso incestuoso com outros dois filhos. Sua tragédia é sua paixão. A personagem de Senhorinha que encontramos no folhetim, guardadas as devidas proporções que marcam uma tragédia rodrigueana e um folhetim comercial publicado sob a alcunha de Suzana Flag, também será uma mulher condenada pelas suas paixões. Dentro do romance, as personagens de D. Flávia e Senhorinha, emprestando características de suas antecessoras homônimas, incorporam e dicotomizam a figura da mãe e mulher exemplar e daquela que se leva pelas paixões e fracassa como mãe e esposa, tendo como resultado um final trágico.

Essa ternura começara havia muito tempo, bem no início de suas vidas. E o estranho é que havia entre elas apenas um frágil parentesco: eram primas e nada mais. Joyce fora morar na casa de Sônia aos três anos e quando a outra mal completara dez. (RODRIGUES, 2007: 9)

Ao longo dos anos, Sônia dedicou-se quase exclusivamente à prima, abrindo mão, inclusive, de namoros e da, neste momento, tão cara ideia de casamento, para cuidar de Joyce:

Através dos anos, bastava que Joyce acusasse uma dor, uma febre sem importância, uma coriza banal. Ela, então, caía num petrificado desespero, sem lágrimas e sem gritos. Mas, essa calma intensa, essa apaixonada serenidade, era pior que a crise mais violenta. Prostrava-se a cabeceira da doente. (RODRIGUES, 2007: 9)

Sempre obsessiva com a saúde e o bem-estar da prima, assombrada pela morte obscura e precoce da tia, mãe natural de Joyce, Sônia, como costumeiramente mitifica-se sobre as mães, desenvolve um amor incondicional e mesmo um sexto sentido no que se refere à menina, neste momento da narrativa contando com dezesseis anos de idade:

Pois não fazia nada mais senão debruçar-se sobre a alma de Joyce; E nada mais límpido e sem mistério para o seu olhar. Bastou-lhe ver a atitude da afilhada, os olhos assustados e a mão crispada para entender tudo. (RODRIGUES, 2007: 8)

Note-se o uso do termo “afilhada” – único no romance – para designar a relação entre as duas que ao longo do texto será inúmeras vezes caracterizada como de primas, irmãs, mais que irmãs, talvez mãe e filha. É estabelecida uma relação par àquela de *Borracheira*. Primeiramente, porque temos uma relação de irmãs, mas não irmãs naturais, e sim de criação. A convivência se dá pelas circunstâncias e, em última instância por conta da morte materna – como no conto de fadas, no qual a viuvez do pai de Borracheira viabiliza um novo

casamento e a chegada da madrasta com as filhas do relacionamento anterior no lar. Do mesmo modo, é a morte de D. Senhorinha que leva a chegada de Joyce na família de Sônia.

Estudiosos dos contos de fadas já apontam que as relações conflituosas entre parentes não consanguíneos, como madrastas e enteadas e ainda irmãs e irmãos de criação, nas primeiras versões conhecidas das histórias frequentemente descreviam relações consanguíneas. Transformar estes parentescos em ligações menos familiares é um modo de suavizar a existência de sentimentos de agressividade e competitividade que, muito embora seja natural e explicável, não gostamos de imaginar que aconteça entre parentes:

De modo geral, heróis e heroínas são órfãos de pai (os heróis) ou de mãe (as heroínas), vítimas do ciúme de madrastas, padrastos ou irmãos e irmãs mais velhos. Essa armação tem uma finalidade. Graças a ela, preservam-se as imagens de pais, mães e irmãos bons (pai morto na guerra, mãe morta no parto, irmãos menores desamparados), enquanto a criança pode lidar livremente com as imagens más. (CHAUÍ, 1985: 36)

Gould nos conta, por exemplo, que quando os irmãos Grimm iniciam o trabalho de pesquisa da cultura germânica e sistematizar as histórias de *Contos de fadas para o lar e as crianças*, pretendiam comunicar-se com colegas folcloristas, mas, ao perceber que suas histórias estavam sendo lidas para as crianças pelos pais de classe média, censuraram a linguagem dos contos. Na edição original, de 1812, a jovem Branca de Neve é perseguida por uma mulher identificada como sua mãe, mas já em 1819, este status foi modificado para o de madrasta, bruxa e rainha ciumenta (GOULD, 2007: 33).

É relevante observar também que, diferentemente da leitura consagrada em animação pelos estúdios Walt Disney e a maioria absoluta das versões atuais do conto nas quais as irmãs participam ativamente dos maus tratos à Borralheira e são adequadamente castigadas, nas diferentes histórias da Borralheira encontradas ao longo do tempo, constatamos que as irmãs não são necessariamente más *a priori* assumindo uma posição de hostilidade com

relação à heroína de maneira não justificada. Na versão de Basílio, por exemplo, as irmãs invejam Borralheira por esta tornar-se esposa do príncipe, o que parece apenas uma reação natural por terem perdido a disputa (BETTELHEIN, 2002: 106). Na versão de Perrault, também encontramos uma Borralheira que se autodesvaloriza escolhendo dormir entre as cinzas: isto não é uma imposição das irmãs. Temos inclusive a cena na qual as irmãs estão se preparando para o baile, e Borralheira, por iniciativa própria, aconselha aquelas da melhor maneira possível, e se oferece para penteá-las. Quanto ao baile, a Borralheira de Perrault não vai porque sequer toma a iniciativa. Diferente da versão dos irmãos Grimm, por exemplo, na qual a jovem solicita a madrasta que possa ir ao baile, e tem seu desejo suprimido por esta e pelas irmãs, na versão de Perrault é a fada madrinha quem lhe diz que deseja e deve ir ao baile real (BRUNO BETTELHEIN, 2002: 108). Cenas semelhantes a esta, como ainda veremos, serão também encontradas em *O homem proibido*.

O romance se inicia com uma cena digna de contos de fadas. Joyce, personagem ainda não identificada, extremamente bela aos seus dezesseis anos, dança com um belo cadete em seu primeiro baile. Estas são as palavras iniciais de *O homem proibido*:

Ela, que parecia muito alegre, calou-se de repente. Teve um estremecimento, uma espécie de vertigem. Por coincidência, estava no meio de uma música, uma valsa inatual e linda. O par, um cadete forte, quase belo (...). “Meu primeiro baile!” Era seu primeiro baile, sim. Preparara-se para ele, mandara fazer um vestido especial, branco, rodado, com lantejoulas prateadas. E quando aparecera no salão, com seu tipo muito frágil e leve, os olhos encantados e os cabelos soltos, de um castanho macio – parecia, a um só tempo, menina e noiva. (...) Para o rapaz, o nome de Joyce parecia de um romance. Pensou, de uma maneira confusa e deliciosa, que ela poderia ser uma dessas mulheres que trazem em si o destino de amar. Foi então que Joyce teve uma espécie de arrepio e aquela espécie de vertigem. (RODRIGUES, 2007: 6-7)

A cena inicial poderia descrever o próprio baile da *Cinderela*, da Disney, ou ainda tantas outras leituras contemporâneas cinematográficas da *Borralheira* que aparece irreconhecivelmente bela em seu baile.



Cena do baile, em *Cinderela* (EUA – 1950)



*Cinderella* (EUA – 1997)



*A nova Cinderela* (EUA / Canadá – 2005)

Já de início fica também posto pelo narrador a atmosfera mística para a qual o leitor é convidado, acompanhando personagens constantemente tomadas por intuições e pressentimentos que conferem à trama características da literatura fantástica e ainda colaboram no andamento da narrativa de estilo folhetinesco. Características opostas à racionalidade frequentemente atribuídas às mulheres, aqui, como não poderia deixar de ser, serão elas, Sônia e Joyce, frequentemente arrebatadas pelo pressentimento de grandes acontecimentos. Intuições que não necessariamente se concretizam, mas são um ótimo recurso narrativo para o romance seriado, uma vez que as sombrias e constantes presciências ao final dos capítulos geravam expectativa e curiosidade no leitor, levando este a adquirir o número seguinte do periódico e continuar acompanhando a trama. Como por exemplo, a cena final do capítulo 69:

Suas bocas estava muito próximas; ele sentiu que amava Sônia como jamais homem nenhum amara outra mulher. Balbuciou no seu encantamento:

– Querida!

Foi, então, que ela experimentou um arrepio, na carne e na alma. Caiu um silêncio entre os dois; ela teve o presságio ou, mais que isso, uma certeza terrível, que a gelou. Transfigurou-se na sua angústia:

– Eu sei que não nos casaremos! Sei que morrerei antes, oh, Paulo! (RODRIGUES, 2007: 403)

O capítulo termina com a expectativa criada por um significativo e terrível presságio: a não concretização do amor em casamento e a morte da protagonista. Como já se poderia esperar do gênero, é claro, a previsão não se concretiza. No capítulo seguinte, o narrador brevemente resolve a questão com uma rápida, amena e desproporcional conversa entre o casal:

– Não compreendo sua atitude. Toda a situação está resolvida, já não existem dúvidas quanto ao nosso casamento. E, em vez de estar alegre, você faz esse ar de mártir.

E ela procurou disfarçar.

– São meus nervos, Paulo. Ando muito nervosa. Mas isso passa. (RODRIGUES, 2007: 404)

A estratégia é frequentemente usada pelo narrador, mas nem toda intuição é um falso presságio. É o caso do pressentimento que toma Joyce na já citada cena no primeiro baile, que inicia o romance. O arrepio e a vertigem que tomam a menina são o anúncio do que está por vir. Neste momento, também temos a já apontada questão sobre quem seria a protagonista. A abertura nos leva a pensar que seria Joyce, aquela cujo histórico mais objetivamente nos leva à Borralheira – a órfã, apontada de início como a mais bonita e a que dança com o “príncipe” no baile. Ao longo da trama, porém, Nelson Rodrigues parece refazer um suposto plano inicial. A própria beleza de Joyce é relativizada: bela sim, mas não tanto quanto a irmã mais velha, em sua beleza menos vaidosa e mais discreta, tão em consonância com o ideal feminino já mencionado no capítulo anterior. Além disto, Sônia revelará a grande característica tanto da Borralheira, quanto da mulher exemplar de meados do século XX: a abnegação em nome do parceiro e da família. Ao longo do romance, Sônia se mostra sempre humildemente disposta a ceder em todos os pontos a favor da felicidade da irmã, ainda que esta se mostre cruel e mesquinha, não merecedora de toda esta dedicação. A única pessoa capaz de comparar-se, e mais tarde sobrepor-se à figura da irmã, é Paulo, o companheiro e futuro marido:

Dentro da sombra, Sônia chorava, em silêncio. Joyce e Paulo eram as duas pessoas no mundo que tinham o dom de torná-la de uma fragilidade absurda. Diante de um de outro, sua tendência era tudo aceitar e perdoar. (RODRIGUES, 2007: 362)

Ainda retornando à cena inicial na qual temos o mau presságio de Joyce que em breve se concretizará, e é este fato que desencadeia o conflito na trama. Após a noite do baile, no qual a adolescente dançava com o jovem e apaixonado cadete Carlos, Joyce, sempre aparentando grande fragilidade, adoeceu com relativa gravidade. A família então chamou o bom e velho médico da família, Dr. Valdir, mas este, não podendo comparecer, enviou outro profissional de confiança: seu próprio sobrinho, o jovem médico Paulo<sup>58</sup>. Este era ótimo profissional e boa pessoa, grande orgulho para o tio, que acreditava ter o sobrinho apenas um defeito para a profissão: “era, talvez, bonito demais. Dr. Valdir conhecia senhoras que inventavam doenças para se tratar com o sobrinho” (RODRIGUES, 2007: 33). Belo e de caráter nobre como um príncipe, havia em Paulo “uma duplicidade atroz e irresistível: era, a um só tempo, humano e divino” (RODRIGUES, 2007: 36-37). A profissão de médico também faz com que Paulo cumpra uma função semelhante à dos caçadores nos contos de fada: “a figura paterna responsável, forte e salvadora” (BETTELHEIN, 2002: 75).

Diferente de *Meu destino é pecar*, em *O homem proibido*, o suspense é conseguido menos pela exploração do sobrenatural, e mais pelo adiamento de descobertas e desenlaces. No romance, as personagens partilham de certa humanidade quotidiana, sofrendo, traindo, amando e desejado ainda com mais intensidade do a média dos mortais.

Isso faz com que os leitores, identificados com o drama da figura dócil e abnegada de Sônia, sejam impelidos a perguntar: o que fará Sônia quando descobrir que Joyce ficara cega? Que destino imputará ao amor que sente por Paulo, sabendo que a acidentada também o ama? O que será da menina quando ela se recuperar da tragédia e perceber que perdeu a visão? Valendo-se dessa capacidade sentimental, Nelson estrutura o mistério tomando por base cenas triviais e comportamentos próximos às condutas encontradas no cotidiano. (PASTRO, 2008: 145)

---

<sup>58</sup> Novamente um nome recorrente, décadas depois, em sua última peça, *A serpente*, de 1978, o dramaturgo nomeará como Paulo, justamente o personagem de outro triângulo amoroso, formado por este e, novamente, duas irmãs.



Como vemos na ocasião em que Sônia e a mãe descobrem sobre a cegueira de Joyce após o acidente:

Quando Sonia e D.Flávia chegaram ao hospital, pela manhã, Paulo as espera para sair. (...) Sônia sentiu a angústia do ser amado. Levou-o para um canto e fez, a medo, a pergunta:

– Há alguma novidade com Joyce?

Paulo ia dizer “não”, mas estacou, sem forças para uma comédia.

Perguntava a si mesmo: “Por que mentir? Por que adiar uma verdade quer, cedo ou tarde, se importaria por si mesma?” Disse para Sônia sem desfitá-la:

– Você é forte?

Ela não entendeu:

– Como?

D. Flávia se adianta e os espera mais adiante. Paulo podia ter preparado melhor a notícia. Mas era tão profundo o seu esgotamento mental e tão lento e penoso para ele qualquer esforço de raciocínio, que foi direto ao fato:

– Sônia, aconteceu uma coisa muito triste, tristíssima.

Ela teve a intuição da catástrofe. A primeira idéia que lhe cruzou a mente foi a de que Joyce morrera. E ficou tão pálida que Paulo teve medo... (RODRIGUES, 2007b: 154-155).

Sônia, que sempre se mostrara muito prestativa com Joyce, após o acidente que deixara a irmã cega, não vê limites nas concessões possíveis para alegrar a irmã, cedendo-lhe, inclusive, Paulo, o namorado, criando situações para tentar unir o casal. Uma destas situações é uma visita de Paulo ao hospital após o acidente. Semelhante à Borralheira, que aconselha e penteia as irmãs que vão ao baile do príncipe, Sônia também enfeita a irmã para encontrar-se com o próprio amado, numa grande atitude de desapego:

Sônia, hábil e diligente, improvisou tudo. Primeiro, foi a maquiagem. Joyce estava muito preocupada com a própria palidez. Advertiu:

- Não quero que Paulo me veja pálida!

Com paciência e infinita doçura, Sônia fez a pintura daqueles lábios finos e sem cor. Antes, passou o ruge e o pó-de-arroz. Depois, foi escolher um quimono que era, de fato, uma beleza e tinha uns bordados japoneses realmente maravilhosos. De repente, Joyce lembrou-se:

- A água-de-colônia? Onde está?

Sônia sugeriu:

- Tem um perfume melhor.

- Aquele?

Veio o extrato raríssimo. Joyce perfumou as mãos, os pulsos; em seguida o pescoço e a ponta da orelha. Rematando, passou as mãos de perfume no próprio quimono. Só então, sentiu-se realmente vestida e teve, bruscamente, a dor de não poder ver, num espelho, sua imagem refletida. Restava, ainda, um retoque e, nervosa, fez a Sônia o último pedido:

- Os cabelos, Sônia!

Sônia fez o penteado. (RODRIGUES, 2007: 212-213)

O bom relacionamento das irmãs, porém, muda com a paixão que ambas nutrem por Paulo. Sônia, a heroína ideal, mantém-se boa e generosa até o fim. A disputa pelo médico, porém, faz com que a mais nova se revele um espírito mesquinho e doentio. Sua perseguição à irmã vai desde pequenas crueldades, como induzir a irmã a vestir roupas que considerava que lhe caíam mal (RODRIGUES, 2007: 119), até a insinuação de crimes:

Joyce deixara para o fim a pergunta mais importante:

- E se algum dia eu praticasse um crime...

- Quanta bobagem!

Joyce continuou:

- ... você me perdoaria?

- Em primeiro lugar, você não praticaria nunca um crime...

- Perdoaria? - Teimou Joyce.

E Sônia:

- Não tenha dúvida, Joyce.

- Mesmo que fosse um crime contra você?

- Evidente! (RODRIGUES, 2007: 110)

Quando descobre que sua cegueira era definitiva, Joyce abre mão da disputa pelo amado e resolve namorar Carlos, o cadete do baile que até então ignorava. Este será assim definido por Joyce:

– Pode ser menos belo que Paulo. Mas ainda assim é bonito. Gosta de mim, tem adoração por mim. Só eu existo para ele. E me trata como se não fosse deste mundo, como se pertencesse mais ao céu do que à terra. (RODRIGUES, 2007: 250)

Mas com a recuperação da visão, a menina volta a desprezar o namorado que a trata excessivamente bem, e a disputar o namorado da irmã, roubando-lhe um beijo, forjando bilhetes anônimos que contariam à irmã um suposto romance entre Joyce e Paulo para separar o casal, e incisiva e reiteradamente procurando induzir a boa Sônia ao suicídio:

– Uma de nós duas teria que morrer, para que a outra fosse feliz. Ou eu ou... Sônia.

Desejou com todas as forças da sua alma, que se uma das duas tivesse que morrer – que fosse ela a sobrevivente. No mesmo momento, descendo a escada, Sônia fazia uma reflexão parecida e concluía de modo diferente. Admitindo que a morte as separasse – Sônia quis ser sacrificada. Disse a si mesma: “Seria bom para Joyce se eu morresse e...”

(...)

A mágoa de Sônia, seu espanto, sua tristeza, seu desespero provinham da insinuação nítida da menina, da sugestão que ela fizera. Ao dizer que uma das duas precisava morrer, para a felicidade da outra, deixava claro que lhe faltava coragem para o suicídio. Por outras palavras, fazia a Sônia um convite indireto, mas claro, para a morte. Muito sensível e lúcida, Sônia percebera imediatamente tudo. Nem havia a menor dúvida possível. Diante de uma das mais bonitas dalias do jardim, ela pensou:

– Sou uma convidada da morte. (RODRIGUES, 2007: 327-328)

Como regularmente temos nos contos de fada, nas quais a salvação feminina vem pelas mãos de um homem, seja um príncipe, seja um caçador, a redenção de Joyce virá pelas mãos de Carlos. Comprovando as teorias do

autor de *Elas gostam de apanhar*, que afirmava e reafirmava a preferência feminina por homens autoritários, *que as corrijam quando necessário*, é quando deixa de tratar Joyce como alguém mais do céu do que da terra e assume uma postura dura com a menina que Carlos a leva ao arrependimento e ainda conquista seu amor:

– O que você está fazendo, Joyce, não tem perdão. Você não se envergonha da própria alma?

E ela, fora de si:

– Prefiro ver Sônia morta, ouviu? Antes morta do que casada com Paulo!

Foi isso que o fez perder a cabeça. Com uma violência contida, um ódio controlado e potente, Carlos a segurou pelos dois braços, imobilizou-a. Apertou-a até que ela desse um gemido:

– Está me machucando!

– É pra machucar mesmo!

– Solte-me!

E ele:

– Você vai pedir, agora mesmo, imediatamente, perdão a Deus, pela dignidade do que disse. Peça já!

Atônita, sob o poder de uma vontade maior que a sua, ela balbuciou:

– Perdão! (RODRIGUES, 2007: 353)

O novo Carlos, forte e autoritário, será a cura para a personalidade transtornada de Joyce: “seu peito largo, a sensação de força que transmitia – tudo isso agiu sobre ela como uma espécie de sedativo” (RODRIGUES, 2007: 386) Resolvendo-se a situação com Joyce, casam-se as duas irmãs no casamento de princesas arquitetado pelo pai, que não poupou gastos naquele que deveria ser o dia mais feliz da vida da família. Logo após o casamento, Joyce e o marido mudam-se para Paris e os sentimentos de Sônia, sempre tão apegada à irmã, imediatamente mudam: “A saudade de Joyce, a própria Joyce, tudo desapareceu instantaneamente. Dir-se-ia que ela e Paulo estavam sozinhos no mundo” (RODRIGUES, 2007:460). E com um longo beijo cinematográfico se encerra *O homem proibido*, de maneira muito representativa dos valores da época. Nos folhetins de Suzana Flag, o beijo é a principal expressão do amor e suas dimensões eróticas geram a empatia com as classes populares despertando a identificação projetiva que Morin descreve.

Para ele, o beijo na literatura de massas encarna o encontro de Eros e Psyché: “O beijo na boca é um ato de duplo consumo antropofágico, de absorção da substancia carnal e de troca de almas, é a comunhão e comunicação da psique no eros...” (MORIN, 2009: 134).

O esquecimento da irmã logo após o casamento e a onipresença do marido ainda incorporam aquilo que deveria ser a vida da mulher casada: sua família agora era aquela que formava com o marido e ninguém lhe seria mais importante que ele. Temos aqui mais uma marca típica dos contos de fada, onde a heroína, apesar do caráter irreprochável, precisa abrir mão de alguma de suas qualidades. Neste caso, o apego de Sônia à irmã:

a heroína enfrenta sua tarefa primordial: Ela tem que se separar de seus pais e de seu lar. É claro, um herói também tem que deixar o lar antes que suas aventuras possam começar, o que parece natural para nós, mas a jovem mulher tem um propósito que é escondido até dela mesma. Ela deixa uma casa apenas para encontrar ou para fundar outra. (GOULD, 2007: 25)

E, ainda, o fim do romance logo após a concretização do matrimônio em um longo beijo de cinema: como nos contos de fada, não há a quebra do encanto com o defloramento ou a rotina doméstica. Apenas a expectativa ingênua de que seriam felizes para sempre.

#### 3.4.2. LÚCIA BORRALHEIRA OU *NÚPCIAS DE FOGO*

Em 1948 se inicia *Núpcias de fogo*, o quarto folhetim de Suzana Flag, que estreou simultaneamente em *O Cruzeiro* e *O Jornal*, mas seguiu apenas no segundo, contando com 61 capítulos. Ao contrário dos folhetins anteriores, que contaram com publicações em volume único logo após o término da publicação seriada, este ficou inédito em livro por quase 50 anos. A narrativa, como todo bom folhetim, apresenta um culto à peripécia, um acúmulo de incidentes, acidentes, reconhecimentos, avanços e retornos com a finalidade

de, ao mesmo tempo, despertar a curiosidade e criar a expectativa de um desfecho trágico – que, logicamente, não se concretizará.

*Núpcias de fogo* tem como protagonista Lúcia. Após três anos de casamento com seu grande amor, Maurício, D. Margarida fica viúva. Da curta história de amor nasce Lúcia, a protagonista do romance. Representando todo o preconceito contra a mulher não casada já abordado no capítulo anterior, tanto porque esta se tornaria um fardo para a família, quanto por representar uma tentação para os homens casados e uma ameaça às suas esposas, e ainda todos os mitos e preconceitos que envolvem o celibato, D. Margarida é pressionada pela família para que se case novamente, para que Lúcia tenha um "pai" e para que haja um homem na casa, D. Margarida casa-se novamente com o soturno Dr. Amarílio. Depois do casamento, esta engravida novamente e dá a luz a meia-irmã de Lúcia, Dóris. Após o nascimento de Dóris, Dr. Amarílio, que antes ignorava a presença de Lúcia, desenvolve uma profunda antipatia pela menina que fica cada vez mais parecida com o pai. Incapaz de se impor como mãe ou mulher, D. Margarida praticamente desaparece na história a partir do nascimento da segunda filha:

Acompanhava a vida da família quase sem interferir, cada vez mais discreta, mais reservada, mais tímida. Falava pouquíssimo, olhava e apenas sofria por dentro. Muitas vezes a impressão de todos era a de que não estava presente nunca, de que nem morava naquela casa. (RODRIGUES, 1997: 275)

Essa também é uma característica recorrente dos contos de fada, onde os protagonistas frequentemente se vêem em maus lençóis pela incapacidade parental de proteger adequadamente os filhos. O conto coloca o jovem como vítima, e, embora às vezes tente amenizar a culpa dos pais incriminando algum sortilégio, algum dos pais, às vezes ambos, não deixam de ser cúmplices do infortúnio. Alguns são covardes ou fracos, como o pai da Borralheira, a mãe de Lúcia ou os pais de Sônia. Outros são desnaturados, como os pais de João e Maria, a madrasta de Branca de Neve, Tia Clara, a tia postiça de Lúcia em

*Núpcias de Fogo*, e ainda a mãe de Malu, de *Escravas do Amor*, que analisaremos mais adiante. Temos ainda pais que não são maus, mas tornados egoístas frente a miséria ou infortúnio, como é o caso do pai de Bela, em *a Bela e a Fera*, e o pai de Leninha, de *Meu destino é pecar*, que também será analisado na sequência. Quando o pai é bom, ou morre ou fica viúvo e cai então nas mãos de um segundo conjugue cruel, que leva este a sacrificar os filhos da primeira união – tema de *Borrалheira* e todos os contos análogos. Tanto o progenitor morto quanto o que acovarda-se para um novo conjugue são impotentes para proteger os filhos. Quando não é pobre, mas um rei ou rainha, pode mandar eliminar o filho ou a filha para não ter um possível rival.

Os malefícios provêm todos dessa desproporção das forças no seio do reino familiar: o bom pai, fatalmente um pobre esmagado pelas humilhações, um fraco dominado pela mulher ou defunta logo esquecida, não tem condições de se opor às iniciativas do vilão, o qual, detendo sempre o poder absoluto e a vantagem de estar bem vivo, pode dar livre curso a seus mais criminosos pendores. Assim, no melhor dos casos, amado por um covarde ou uma defunta, perseguido por um tirano cujos decretos são inapeláveis, entregue às servícias de uma abominável madrasta, metade bruxa e ogra ocasional; aterrado, faminto incessantemente sob o risco de ser mutilado, cortado em pedacinhos ou devorado, o filho mártir só pode esperar salvar sua vida se escapar oportunamente. (ROBERT, 2007: 65-66)

Assim, a viúva deixava Lúcia à mercê dos maltratos e abusos do marido, de Dóris e da maligna cunhada, tia Clara, que chega a pedido do irmão para assumir os cuidados com a sobrinha e acaba se impondo e se responsabilizando por toda a casa. Lúcia é tratada na casa ora como uma desconhecida, ora como uma empregada e ainda é vista como uma ameaça.

Assim como *Borrалheira*, Lúcia dá um colorido forte à penúria de não ser amada pelo padrasto, de ter perdido seu bom pai, de ser negligenciada pela mãe e estar à mercê de uma mulher perversa. Trazendo todos esses elementos para a cena doméstica, como a *Borrалheira* tem a capacidade de despertar a imediata empatia nas crianças, Lúcia cativa de imediato a empatia

da leitora, “já que cada um sempre se sentirá demasiado injustiçado e exigido, assim como pouco amado” (CORSO & CORSO, 2006: 110).

Lúcia é descrita pelo narrador como um modelo de mulher dos anos 50: “sempre doce, paciente, terna, capaz de todas as renúncias” (RODRIGUES, 1997: 19). Como Sônia, a própria beleza de Lúcia é exemplar:

Com o correr do tempo, Lúcia se embelezava; a vida acrescentava-lhe, todos os dias, uma graça nova, um encanto, mais vivo, uma irradiação mais irresistível. Não que ela se pintasse ou se enfeitasse, nem precisava. Tia Clara dava-lhe vestidos hediondos, e a própria menina era de uma simplicidade, de uma discrição, talvez excessiva para a idade. Apesar de tudo, Lúcia chamava atenção com essa beleza que nascia docemente. (RODRIGUES, 1997: 18)

Já Dóris é descrita como o oposto: leviana, expansiva, faladeira, vaidosa, com o hábito de falar gírias e flertar com os rapazes: “um gênio horrível, e era teimosa, pirracenta, mandona, dum egoísmo inimaginável” (RODRIGUES, 1997: 19):

muito viva, impaciente, nervosa, incapaz de ficar num só lugar ao mesmo tempo; precisando de movimento como quem precisa de água; rindo com propósito ou sem propósito; uma capacidade inquietante de esquecer as pessoas e os sentimentos. Com seus modos fazia muita gente dizer: “Parece doida!”. Desde os doze anos que namorava, ao passo que Lúcia não deu confiança aos meninos do colégio (RODRIGUES, 1997: 19).

Na noite do primeiro baile das duas irmãs, Lúcia, que foi apenas para acompanhar Dóris, pois “não gostava de festa, de ajuntamento e muito menos dança” (RODRIGUES, 1997: 22), é tirada para dançar por Carlos e fica imediatamente encantada com o rapaz. Este é o primeiro de muitos presságios, intuições e calafrios que permearão todo o romance:



Lúcia ficou um momento sozinha, sentindo-se muito olhada e com medo que a viessem tirar. E, de repente, lhe veio uma tristeza, uma espécie de desespero sem causa, o sentimento muito nítido de que alguma coisa ou alguém a ameaçava. Pensou: “Ando muito nervosa, muito mesmo”. Dessa vez, porém, o mal-estar não passava: era como se um instinto ultra-sensível e profético a advertisse. (RODRIGUES, 1997: 23)

Quando a irmã se aproxima, Lúcia apresenta o par a ela, que tem a mesma reação de encanto que Lúcia, mas, sendo uma moça leviana, não hesita em tomar a atitude de oferecer-se para dançar com Carlos e monopolizá-lo durante todo o baile, entregando seu telefone e mentindo que Lúcia teria um noivo como modo de tirar a irmã do caminho. Depois do baile, as duas assumem uma para a outra a inevitável paixão por Carlos – descrito como “tão mais belo [que outros], uns olhos de inspirado, uma boca de amoroso e uma voz que mulher nenhuma poderia resistir, doce, quente, viril. A moça que ouvisse aquele homem sentir-se-ia acariciada” (RODRIGUES, 1997: 35) – e é oficializada a rivalidade. Dóris, protegida de tia Clara, conta a ela dos acontecimentos da véspera, dos sentimentos despertados por Carlos e pede auxílio para impedir que Lúcia lhe faça concorrência.

Lúcia conversa com a amiga Marília sobre Carlos, e esta a aconselha a fugir do rapaz antes que seja tarde:

E antes que Marília quisesse ir, [Lúcia] puxou-a para um canto, onde podiam conversar melhor:

– Vem cá um instante, Marília, um instantinho só. Eu queria perguntar a você uma coisa. Eu conheci aqui um rapaz...

– Já sei.

– Sabe como? – admirou-se.

– Eu vi você dançando com ele.

– Eu ainda não disse quem é.

– Mas eu sei. Chama-se Carlos.

Nova admiração de Lúcia:

– Como é que você adivinhou?

– Não adivinhei. É mais do que claro, minha filha. Eu te conheço muito bem; e aqui só um homem podia te impressionar: ele. Só ele. Ninguém mais. Olha – está vendo aquela moça ali?

– De branco? Com aquele cadete?

– Aquela. Pois é? Aquela moça também me perguntou e eu disse. Todas me perguntam. Você quer que eu lhe diga uma coisa, que lhe dê

um conselho?

– Quero.

– Pois bem. Você nunca mais olhe para aquele homem e se esqueça de que ele existe. É um conselho que eu estou lhe dando, antes que seja tarde.

– Mas eu não quero nada demais. Só saber se...

– Não adianta, Lúcia. Eu sei o que você está sentindo, imagino perfeitamente. Porque eu também já senti a mesma coisa. Eu, está ouvindo – eu! (RODRIGUES, 1997: 32)

Isto porque, segundo Marília, todas, inclusive a própria, se apaixonam por ele, mas nada conseguem, pois este só tem olhos para sua ex-noiva. Ficamos sabendo, através das memórias de Carlos, que este fora noivo de Helena, e ambos eram muito felizes e apaixonados. Helena tinha uma irmã, Sônia, descrita como misteriosa e estranha. Um dia chegando na casa da noiva, encontrou-se com a cunhada sozinha na entrada e, sem saber exatamente o porque, beijou-a. Neste momento foram flagrados por Helena, que, atordoada, expulsou a irmã da casa. Sônia foi embora, mas antes amaldiçoou a irmã:

– Ele não será nem meu, nem teu.

Teve um ar profético ao dizer isso. Mas as suas palavras resvalaram sobre Helena sem feri-la. Quando Sônia desapareceu – ia não sabia para onde –, Helena caiu de joelhos. Não gritava, nem chorava, a alma vazia de desespero. Carlos caiu também de joelhos, rosto a rosto com a noiva. Ela não chorou nem gritou. Esta dor enxuta, sem lágrimas, era apavorante. Ele quis tomar-lhe as mãos, frias, frias. E só então sentiu que já não era a mesma, que era outra. Deixara de sofrer; a fisionomia dura de pouco antes mudara como da noite para o dia; adoçara e, nos lábios e nos olhos, surgira uma expressão de sonho. Olhava para Carlos sem vê-lo. Carlos compreendeu tudo. A loucura se insinuara nela, docemente, sem que ela a pressentisse, e a dominava e aprisionava. (RODRIGUES, 1997: 43)

Neste momento Helena enlouqueceu, tornando-se apática, lunática e não mais reconhecendo o noivo ou qualquer outra pessoa. Depois disso, foi morar em uma casa retirada na floresta, onde recebia as visitas de Carlos, que tentava, sem sucesso, trazer a consciência da moça de volta à tona.

É importante notar a consonância com os valores da época já mencionados no capítulo anterior, quando fidelidade era um atributo esperado exclusivamente da mulher. Ao homem, de quem “a carne é fraca”, esperava-se que desse suas “escapadas”, às quais esposas, família e sociedade deveriam ser compreensivas ou fazer vistas grossas. Em *Núpcias de Fogo*, em nenhum momento o beijo que Carlos dera na irmã da noiva foi mencionado como traição ou foi justificado (como algo que merecesse justificativa, por mais absurda e sem contexto que tenha sido a atitude de Carlos). Cabe ainda lembrar que a iniciativa do beijo partiu de Carlos, mas a única condenada pelo narrador, pela família da noiva e pela noiva foi Sônia, a irmã beijada.

No dia seguinte ao baile, enquanto Dóris aguarda uma ligação de Carlos, Lúcia sai para caminhar. Para sua surpresa, encontra o rapaz que a convida para um passeio de carro. Lúcia acaba pedindo um beijo para Carlos, que satisfaz o pedido, mas em seguida a rejeita em nome de sua ex-noiva. Lúcia volta para casa e, para alimentar a rivalidade e humilhar a irmã, conta do encontro e do beijo de Carlos. As duas brigam e Dóris novamente recorre à tia Clara, a quem o narrador sempre se refere como “a solteirona”, que, a partir de então, passa a tramar a morte de Lúcia. Neste mesmo dia, Dóris tem um desmaio durante o jantar.

O desfalecimento, a perda dos sentidos, aliás, é tema recorrente dos contos de fada, como em *A Bela Adormecida* ou *Branca de Neve*, e remetem à fuga da realidade, a um escapismo dos problemas concretos. Neste romances rodrigueanos, os demaios serão constante entre as jovens, que ausentam-se a qualquer susto ou choque e representando excesso de sensibilidade e inabilidade e fraqueza femininas para lidar com os problemas cotidianos.

Na ocasião do desmaio de Dóris, chama-se o médico e descobrem que estaria com pneumonia, causada propositalmente pela própria, que colocou um pano molhado no peito durante horas numa suposta tentativa de suicídio. O jovem médico, Dr. Jorge, imediatamente se interessa por Lúcia. Dóris, em seus delírios, chama incessantemente por Carlos e a irmã, com medo que Dóris

morra, promete que levará Carlos até a casa na manhã seguinte e que nunca mais se aproximará dele com segundas intenções. Jorge ouve a conversa e, desconfiado dos sentimentos de Lúcia, declara seu interesse. Na manhã seguinte, Lúcia vai até a casa de Carlos, que, acreditando que a moça fora para se oferecer, tenta beijá-la. Diante da resistência de Lúcia, este fica ainda mais interessado e tenta agarrá-la a força. Ela corre e se tranca em um quarto, mas acaba tendo que sair. Combina com Carlos que dará o beijo com a condição de que este visite Dóris e assim é feito. Durante os vários dias de convalescença de Dóris, Carlos, compadecido passa a frequentar a casa da família para visitar a menina. Para enciumar Carlos e ainda por pressão de tia Clara, Lúcia começa a namorar Dr. Jorge. Um dia, ao se despedir de Dóris, Carlos comunica que noivará no dia seguinte. Esta fica profundamente emocionada crente de que será pedida. Toda família e vizinhos ficam sabendo do provável noivado de Dóris, mas no dia seguinte Carlos não aparece. No fim do dia este telefona e, conversando com ele ao telefone, Dóris novamente tem um desmaio. Carlos se dirige então para a casa da família, onde chega acompanhado pela verdadeira noiva, Helena. Ficamos sabendo então que a antiga noiva de Carlos, que enlouquecera no passado, recobrou a sanidade e este a pediu novamente em casamento. Dóris briga então com Carlos e ele e a noiva vão embora. Nesta mesma noite ainda, recebem a visita de uma desconhecida. Trata-se de Sônia, irmã de Helena, que volta em busca de vingança e convence Dóris que não desista do seu amor e destrua o relacionamento de Carlos e Helena. Dóris e tia Clara então iniciam o plano para acabar com Helena. Na manhã seguinte vão a casa de Carlos, Dóris desculpa-se e as duas se propõem a ser amigas de Helena e a ajudá-la com o enxoval. A partir de então passam todos os dias durante horas ajudando a noiva nos seus afazeres enquanto tia Clara insiste num mesmo assunto recorrente, a loucura, com o intuito de perturbar Helena. Como esperado, Helena é induzida ao desespero, e um dia, ao provar o vestido de noiva, sai descontrolada com o traje pela rua. Carlos, que tivera um mau presságio e se dirigira à residência da noiva, acaba atropelando Helena na frente da casa. Neste momento, à beira da morte, Helena pede um beijo a um desconhecido que a acudira depois do acidente, reproduzindo o mote de *O Beijo no Asfalto*:

O desconhecido chegou primeiro, com uma pequeníssima diferença, e se ajoelhou ao lado do corpo. Estava certo de que morrera; logo, porém, escutou sons, murmúrios ininteligíveis. Curvou-se para ouvir melhor. A noiva dizia, num apelo supremo:

– Beija-me... Beija-me...

Ele obedeceu, maquinalmente. Quis beijá-la na face. Novamente, a moribunda articulou, num esforço que seria o derradeiro:

– ...na boca...

Mais tarde, na polícia, o homem contou o episódio e argumentou que dera o beijo porque não se recusa nada a uma agonizante, e muito menos tão doce e tão linda. (RODRIGUES, 1997: 185)

Helena morre e ainda no seu velório, as duas irmãs voltam a disputar a atenção de Carlos, mas, novamente tia Clara intervém ameaçando Lúcia de morte caso esta fique no caminho de Dóris e apresenta à sobrinha preferida seu plano para tornar-se esposa de Carlos. Assim, Dóris, sempre amiga e companhia frequente, passa a visitar e adornar o túmulo de Helena com flores brancas. Para concretizar o plano, um dia Dóris esconde-se na casa de Carlos e apresenta-se apenas noite adentro. Quando está beijando o rapaz, o pai e a tia de Dóris aparecem fingindo choque com o suposto flagrante e induzem Carlos a ficar noivo de Dóris, que tivera sua “honra comprometida”, o que acaba acontecendo. Carlos já havia se declarado à Lúcia, mas frente ao noivado desta com Jorge e a situação com Dóris, acaba por então desprezar a protagonista. Tudo muda com a volta de Sônia, que, identificando-se mais com Lúcia do que com Dóris, induz esta a confessar sua influência na morte de Helena e o suposto flagrante de madrugada enquanto Carlos ouve tudo escondido. Carlos rompe com Dóris, tia Clara morre em delírio e sua sobrinha é condenada a ser a sucessora da tia solteirona. Lúcia e Carlos casam-se e vivem uma eterna lua de mel.

Como em *O homem proibido*, mais do que uma história de amor, o romance aborda a rivalidade fraterna. Ainda mais do que no romance anteriormente mencionado, em *Núpcias de Fogo*, o alvo da disputa das duas irmãs é consideravelmente irrelevante. De personalidade rasa, Carlos apresenta pouco caráter e parece ser facilmente manipulado pelo meio, pelas

situações e pelas mulheres que o cercam. Personagem de pouca densidade, parece apresentar grandes mudanças de atitude e sentimentos em questão de horas, servindo de estratégia para que a trama sofra reviravoltas inesperadas e novos encaminhamentos.

Novamente, como nas versões mais recentes e conhecidas de *Borracheira* e ainda em *O homem proibido*, as irmãs têm o laço de fraternidade relativizado pelo fato de serem meio irmãs. Se fossem irmãs por parte dos dois pais talvez a rivalidade fosse ainda mais inaceitável. O fato de serem meio irmãs ameniza a situação de crise familiar. Ainda como na *Borracheira* de Perrault, a relação entre as irmãs não se apresenta ruim até que surja tal rivalidade. Ao contrário, eram amicíssimas. Não por Dóris, mas por Lúcia que, com seu complexo de inferioridade, sempre tolhida pelo medo que sentia do padrasto e da tia postiça, sem

Ninguém que a ficasse ao seu lado, que defendesse, nem mesmo a própria mãe, tão frágil de vontade. Habitou-se assim a obedecer à irmã mais moça, a transigir diante dos seus caprichos. Por fim, já achava natural, obrigatória mesmo, essa humildade. E, de resto, muito terna, sempre pronta a gostar, a querer bem, afeiçoara-se a Dóris de uma maneira profunda. (RODRIGUES, 1997: 19)

Ainda mais próxima à *Borracheira* que Sônia, que era amada e querida pelos pais no ambiente doméstico, Lúcia, ora tratada como estranha, ora como empregada, chega a, de fato, cumprir o papel de serviçal no espaço da casa:

Fazia para a irmã serviços de criada: penteava, calçava as meias, cozia, cerzia, pregava botões. Dóris sempre ia tomar banho sem levar a toalha. Não havia meio. Depois, gritava lá de dentro:

– Toalha!

Ninguém se mexia, nem as criadas, nem tia Clara. Era Lúcia quem, por uma espécie de acordo não expresso, ia levar a toalha, o talco e a roupa íntima que a outra desejasse mudar. Era ainda Lúcia, e ninguém mais, quem pintava as unhas da caçula, com um cuidado, uma minúcia, de manicure profissional. Dóris não recorria nunca às

criadas. (RODRIGUES, 1997: 19)

Além dos serviços domésticos comuns à casa, a Borralheira de Perrault assume de bom grado funções específicas ligadas à toailete das irmãs, como na já mencionada cena que antecede o baile do príncipe:

Chamaram Cinderela para pedir opinião, pois sabiam que tinha bom gosto. Cinderela deu os melhores conselhos possíveis e até se ofereceu para penteá-las. Elas aceitaram na hora. Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam: “Cinderela, você gostaria de ir ao baile?”  
“Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. Isso não é coisa que convenha.”  
“Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile.”  
Qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e as penteou com perfeição. (PERRAULT, in: TATAR, 2004: 41)

A mesma generosidade e abnegação apresenta Lúcia quando, na ocasião da doença da irmã, providencia uma visita de Carlos e ainda ajuda a irmã a se preparar para encontrar com o amado, da mesma forma que Borralheira, que ajuda a arrumar as irmãs para o baile, ou Sônia, que arma encontros entre Paulo e Joyce, e enfeita a irmã cega com todo esmero:

E não precisava mais nada para fazê-la absurdamente feliz. Sua primeira lembrança foi pedir:  
– Lúcia, me penteie, sim?  
E não eram só os cabelos que a preocupavam. Pediu também rouge e quis saber:  
– Vale a pena batom?  
– Batom, não – opôs-se Lúcia.  
E como Dóris ficasse indecisa, com medo que seus lábios estivessem muito brancos, Lúcia perguntou:  
– Para que batom? Para quê?  
E a outra, dócil, concordou:  
– Está bem. Batom, não precisa. (RODRIGUES, 1997: 108-109)

Diferente de Borralheira, Lúcia não é órfã de mãe, e sim por parte de pai. De qualquer modo, a nulidade, a incapacidade de exercer a função materna protegendo a filha, faz com que Lúcia esteja na mesma posição da órfã. Se o padrasto chega no início a exercer uma função semelhante à da madrasta da Borralheira, tal função é definitivamente assumida por tia Clara, com a chegada desta na casa. Ainda como na relação entre madrasta, filhas e Borralheira, aqui, tia Clara também tem uma preferência evidente por Dóris, a quem protege e se incomoda com a clara superioridade física e de valores da outra sobrinha. Carlos, como o príncipe, tem papel de mero coadjuvante, com pouca participação e personalidade e caráter rasos. Do mesmo modo, os problemas das duas filhas rejeitadas, Borralheira e Lúcia, parece se resolver de forma mágica. Borralheira conta com a intervenção da fada madrinha; Lúcia com a intervenção de Sônia, a estranha irmã de Helena que parece ter algo não explicado de sobrenatural e que acaba desmascarando as farsas de Dóris e da tia e garantindo de Carlos fique então com Lúcia. É quando se casam e são felizes para sempre, novamente encerrando a narrativa com o casamento e não adentrando a rotina e espaço domésticos.

#### 3.4.3. PARA SEMPRE BORRALHEIRA?

No que concerne à fórmula empregada por Nelson Rodrigues nas obras aqui abordadas, mesmo sem plano prévio e com o comprometimento em agradar ao público, podemos identificar um movimento que vai ecoar por todas as suas tramas. Os folhetins pseudonímicos rodrigueanos se mantêm fiéis à fórmula folhetinesca, com suas narrativas baseadas em desventuras sentimentais de personagens movidas por qualidades e sentimentos antagônicos como virtude e vício, honestidade e desonestidade, bem e mal. É tão evidente o padrão apresentado em tais romances que, se fizessemos a experiência de trocar os títulos dos livros entre eles randomicamente, continuaria não havendo nenhum estranhamento, nenhum descompasso entre título e obra.



Tanto quanto quaisquer produções da indústria cultural, os folhetins de Suzana Flag se associam ao que Morin chama de “tirania do *happy end*”, ou seja, a imposição de um final feliz. As desventuras pelas quais passam suas heroínas são de breve permanência. As mocinhas padecem, mas o sofrimento é passageiro, uma que o final feliz é arremate imperativo (PASTRO, 2008: 112).

Tais romances são uma evidência de que continuamos a reciclar a narrativa para controlar nossas angústias e conflitos com relação à rivalidade fraterna, ao amor romântico e ao casamento. A permanência da história é curiosamente serôdia, pois, ainda que as mulheres não precisem mais sair de casa montadas na garupa de um cavalo de um príncipe, Borracheira e seu sapato de cristal permeiam todo o século XX na fantasia feminina como um modelo a ser levado em consideração, provavelmente porque o conto expressa muito do desejo masculino. Se por um lado a condição feminina muda, a construção de sua identidade ainda requer que a mulher se disponha a cumprir a função da fantasia masculina. Não importa o quanto Borracheira possa ser forte e capaz de enfrentar os desafios do mundo, ela ainda será “qualquer mulher que, na intimidade, se disponha a brincar de esconde-esconde nos encontros amorosos e a deixar em seu rastro um fetiche” (CORSO & CORSO, 2006: 115).

Contrariamente às leituras de abordagem feminista de *Borracheira*, que desdenham a passividade da heroína que espera pelo resgate de seu príncipe, Gould aponta para o fato de que Borracheira é de fato a independente da família, pois já aprendeu a viver sem afeto e felicidade se assim for necessário e pode sustentar-se com os serviços de criada, o que supostamente lhe daria a possibilidade de ser livre para aceitar ou rejeitar um homem se quiser (GOULD, 2007: 77). Assim são as heroínas Sônia e Lúcia: a primeira, negligenciada, desde cedo responsabilizou-se pela casa e pela criação da prima, visto a incapacidade dos pais de assumir suas responsabilidades; a segunda cresceu sob a negligência da mãe e a rejeição dos demais membros da família, sem afeto e desempenhando tarefas domésticas como uma empregada.

Por outro lado, ainda que seja evidente a força e a independência destas heroínas apontada por Gould, lembremos da colocação de Lins, que afirmava que, das várias e nobres características destas mocinhas, uma ou mais teriam que ser suprimidas para que estas alcancem o final feliz. E, se refletirmos afinal sobre o que é que estas personagens deixam para trás, a independência será a primeira destas características: não precisam mais ser fortes ou independentes, podem apenas se deixar levar pelo príncipe para seu castelo. Se Gould aponta que estas poderiam escolher aceitar ou rejeitar os homens ao seu bel prazer, não é isto que encontramos nestas narrativas: nossas heroínas ficam, como que enfeitiçadas, com o primeiro e único príncipe que lhes é apresentado, sem ao menos considerar a hipótese de escolher outro ou não escolher príncipe algum. O príncipe é fundamental para a felicidade, não porque não conseguiriam sobreviver sozinhas, mas porque o mito do amor romântico lhes disse – e nos disse – que só assim temos um final feliz.

Especificamente quando pensamos nas leitoras de *Núpcias de Fogo* e *O Homem Proibido*, cujos contextos histórico e social foram bem colocados no subcapítulo *A gentil leitora do século XX*, não é difícil compreender o sucesso de obras que retomam *Borracheira*, o conto de fadas mais conhecido do mundo ocidental e o com mais frequência citado como o favorito das mulheres. Isto, porque as gentis leitoras dos romances de Nelson Rodrigues conheciam, das inúmeras maneiras já mencionadas, como a imposição do casamento, a restrição ao ambiente privado, a dureza do trabalho doméstico, a segregação das solteiras, a frustração do amor romântico, o abandono e a traição, o desespero de se ver indesejadas, desprezadas, obrigadas a fazer um trabalho inferior. Essas histórias, ao mesmo tempo que criam empatia pelo sofrimento, também nutrem a esperança de, cedo ou tarde, sair dessas circunstâncias reduzidas de vida para uma situação melhor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa, entendemos que as questões do folhetim como um produto da cultura de massas e sua incorporação dos modelos dos contos de fada estão intrinsecamente relacionados a questões sociais, históricas e econômicas, uma vez que, através da dinâmica da representação como uma ferramenta de construção da identidade e da alteridade, servem a sociedade burguesa e patriarcal.

Os “anos dourados” correspondem a um período desenvolvimentista, no qual novos direcionamentos políticos e econômicos desencadeavam mudanças tanto de ordem ideológica quanto comportamental, porém a ideologia dominante continuava arraigada nos valores antigos e tacanhos. O consultório sentimental de Myrna e os romances de Suzana Flag revalidam uma série de valores preconceituosos, de modelos evidentes do autoritarismo brasileiro, como a importância que ainda se atribuía à virgindade feminina, o machismo e reacionarismo de um período que não propõe exatamente uma transformação dos costumes e valores, mas sua adequação ao modo de vida defendido pela moral dominante. Tais romances representam ainda o mito do amor romântico, que, como bem apontam Navarro Lins e Jurandir Freire, não trata-se de um mito ingênuo ou neutro, mas de uma construção ideológica para implantar e sustentar determinados modelos sociais.

Cabe aqui especular e julgar os possíveis resultados individuais e coletivos do consumo destes produtos. Por um lado, ao mediar as vivências pessoais e experiências sociais relativas às jovens mulheres dos anos 40 e 50, não raras vezes, influenciando em suas realidades e, do mesmo modo, sofrendo influências das mudanças vivenciadas e promovidas por elas, esses folhetins evidentemente trazem conforto e lazer, satisfazendo a fundamental necessidade humana de mergulhar em um mundo de fantasia, de ilusão, reforçada por possíveis existências mesquinhas, levando a romper com as realidades às quais essas leitoras estavam condenadas. Também pode ser visto como um repertório de denúncias acerca das contradições da sociedade,

em especial da posição feminina dentro desta. Por outro lado, ajustam-se a capacidade receptiva do público, sem fazer grandes exigências, oferecendo às leitoras basicamente o que esperam ou são capazes de esperar. Para aquilo que eventualmente poderia ser problematizado, apresentam todo um repertório de soluções consolatórias, e por isso, é conformista, sentimentalóide, paternalista e utópico, mantendo tudo no mesmo lugar (ECO, 1991: 52).

Ao percorrermos esses folhetins, como já apontava Ruy Castro, podemos encontrar doses bem generosas dos elementos recorrentemente explorados por Nelson Rodrigues no seu teatro. Utilizando-se, claro, de recursos próprios do gênero folhetinesco como construções sobrepostas, cortes convenientes, alongamentos e repetições, fica ainda clara a intenção da incorporação de temas importantes para Nelson Rodrigues, tais quais a fidelidade, o ciúme, a tensão entre amor e sexo e a rivalidade entre irmãs. Por trás de Suzana Flag e Myrna, temos Nelson Rodrigues, com suas obsessões, imaginação fértil, suas agonias e visão grotesca da realidade, seus excessos sombrios e mórbidos. Apesar da roupagem folhetinesca, representada pelo *happy end*, pelos heróis cativantes, os diálogos carregados de dramaticidade e emoções intensas e do caráter sentimental dos enredos, ainda temos lá infortúnios como segredos de família que resultam em potenciais incestos, traições e adultérios que nos lembram de que certas personagens, assim como no seu teatro, não passam ilesas pela vida. Apesar do final venturoso, o fracasso das trajetórias individuais está ali, somando a tantas outras trágicas destinos pelas personagens de Nelson Rodrigues.

Apesar da crítica considerar esse tipo de romance néscio, o gênero tem permanência. O fato de serem dirigidos às mulheres fez deles um instrumento para a educação feminina segundo padrões pré-estabelecidos de moral e conduta, exemplos morais para alertar o público para o fato de que uma atitude fora dos padrões legitimados pode acabar com a harmonia familiar e social, como ressalta Sodré:

Existe, porém, um gênero específico do elemento feminino, que é o romance sentimental. Seu projeto ideológico implica a normalização

amorosa ou sexual, constituindo o sujeito feminino segundo o estado da legislação ou da moral patriarcal em vigor, com a ajuda de informações sobre ética, moral, casamento, família, felicidade, etc. (SODRÉ, 1985: 39)

O valor “pedagógico” dessas obras, obviamente, é questionável. Para Adorno (1986),

Sobre os benefícios da indústria cultural, os teóricos que a defendem dizem que - “Demais, tudo isso produz toda a série de benefícios; por exemplo, pela difusão da informação e de conselhos, e de padrões aliviadores da tensão” . Ora, essas informações são certamente pobres ou insignificantes, como prova todo estudo sociológico sobre algo tão elementar como o nível de informação política, e os conselhos que surgem das manifestações da indústria cultural são simples futilidades, ou ainda pior; os padrões de comportamento são desavergonhadamente conformistas. (ADORNO, 1986: 92)

Se compreendermos como conselhos as informações dadas nos romances de Suzana Flag, constataremos que são de fato superficiais e reprodutores dos valores dominantes. A utilização que se fará destas informações, no entanto, cabe à leitora configurar. Como aponta Haase, os pesquisadores podem facilmente demonstrar como os contos de fadas tem sido intencionalmente manipulados para servir ao processo de socialização e construção dos gêneros, porém teremos muito mais dificuldade em documentar reações pessoais e individuais da influência do gênero nas atitudes e comportamentos destas leitoras (HAASE, 2004: 26)<sup>59</sup>. Segundo Stone e Haase,

---

<sup>59</sup> Acerca da recepção dos contos de fada, sugiro a leitura do popular artigo *Things Walt Disney Never Told Us*, de Kay Stone, publicado em 1975, como resultado de uma pesquisa que investigou os efeitos e projeções dos contos de fadas em quarenta meninas e mulheres norte-americanas leitoras do gênero. O resultado é que, mesmo entre aquelas que mais simpatizam com as heroínas dos contos privilegiados pelas editoras e pelos estúdios Disney – as heroínas mais passivas, pois, como relata o artigo, nem todo conto de fadas segue este modelo – todas relataram que mais diversidade seria bem-vinda e simpatizaram tanto com reescritas destes contos que mudavam as representações destas heroínas passivas, quanto com outros contos clássicos de Grimm menos conhecidos e divulgados, que apresentam um padrão diferente de comportamento negligenciado por Walt Disney e pelas modernas edições dos contos de fadas. (KAY, 1975, disponível em: [http://campuses.fortbendisd.com/campuses/documents/teacher/2008/teacher\\_20080822\\_0945.pdf](http://campuses.fortbendisd.com/campuses/documents/teacher/2008/teacher_20080822_0945.pdf) - acesso em 21/11/13).

se estes modelos presentes nos contos de fadas estão, consciente ou inconsciente presentes na memória da leitora, então estão sujeitos a reinterpretação, e é esta possibilidade de reinterpretar que faz com que, em última instância, possa se libertar da “magia dos contos de fada”, que, se eventualmente podem ser muito produtivas na infância, na idade adulta podem se apresentar de forma bem negativa (HAASE, 2004: 27; STONE, 1975).

A obediência a rígidos valores morais, a repressão sexual, uma série de estigmas resultado de uma herança patriarcal, a busca pela liberdade e pelo estão interiorizadas e bem representadas em todos estes romances folhetinescos assinados por Suzana Flag (bem como no único romance assinado por Myrna e em seu consultório sentimental), que destacam opiniões e expõe a mentalidade retrógrada de um Brasil, que, apesar das movimentações progressistas, em muitos aspectos, insiste no atraso. Através destas, que tem o casamento e o amor como estrutura basilar, obras podemos montar um amplo quadro da sociedade brasileira de meados do século XX, e é aí que parece residir a maior relevância da “obra feminina” de Nelson Rodrigues. Novamente retomando Proença Filho, por força de sua natureza criadora e fundadora, estes podem configurar-se como espelho ou como denúncia, com caráter conservador ou transformador (PROENÇA FILHO, 2007: 39), só depende dos olhos e da interpretação de quem os lê.

## ANEXO: OS CONTOS DE FADA

### CINDERELA OU O SAPATINHO DE VIDRO (CHARLES PERRAULT, 1697)

Era uma vez um fidalgo que se casou em segundas núpcias com a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu. Ela tinha duas filhas de temperamento igual ao seu, sem tirar nem pôr. O marido, por seu lado, tinha uma filha que era a doçura em pessoa e de uma bondade sem par. Nisso saíra à mãe, que tinha sido a melhor criatura do mundo.

Assim que o casamento foi celebrado, a madrasta começou a mostrar seu mau gênio. Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis. Encarregava-a dos serviços mais grosseiros da casa. Era a menina que levava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Quanto a ela, dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha, enquanto as irmãs ocupavam os quartos atapetados, em camas da última moda e espelhos onde podiam se ver da cabeça aos pés.

A pobre menina suportava tudo com paciência. Não ousava a se queixar ao pai, que a teria repreendido porque era sua mulher quem dava ordens na casa. Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. Por isso, todos passaram a chamá-la de Gata Borralheira. Mas a caçula das irmãs, que não era tão estúpida quanto a mais velha, começou a chamá-la Cinderela. No entanto, apesar das roupas suntuosas que as filhas da madrasta usavam, Cinderela, com seus trapinhos, parecia mil vezes mais bonita que elas.

Ora, um dia o filho do rei deu um baile e convidou todos os figurões do reino – nossas duas senhoritas entre os convidados, pois desfrutavam um certo prestígio. Elas ficaram entusiasmadas e ocupadíssimas, escolhendo as roupas e os penteados que lhes caíam melhor. Mais um sofrimento para Cinderela, pois era ela que tinha de passar a roupa branca das irmãs e engomar seus babados. O dia inteiro as duas só falavam do que iriam vestir.

“Acho que vou usar meu vestido de veludo vermelho com minha renda inglesa”, disse a mais velha,

“Só tenho minha saia de todo dia para vestir, mas, em compensação, vou usar meu mantô com flores douradas e meu broche de diamantes, que não é de se jogar fora.”

Mandaram chamar o melhor cabeleireiro das redondezas, para levantar-lhes os cabelos em duas torres de caracóis, e mandaram comprar moscas do melhor fabricante. Chamaram Cinderela para pedir opinião, pois sabiam que tinha bom gosto. Cinderela deu os melhores conselhos possíveis e até se ofereceu para penteá-las. Elas aceitaram na hora. Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam: “Cinderela, você gostaria de ir ao baile?”

“Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. Isso não é coisa que convenha.”

“Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile.”

Qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e as penteou com perfeição. As irmãs ficaram quase dois dias sem comer, tal era seu alvoroço. Arrebentaram-se mais de uma dúzia de corpetes de tanto apertá-los para afinar a cintura, e passavam o dia inteiro na frente do espelho.

Enfim o grande dia chegou. Elas partiram, e Cinderela seguiu-as com os olhos até onde pôde. Quando sumiram de vista, começou a chorar. Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha: “Eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...” Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase.

A madrinha, que era fada, disse a ela: “Você gostaria muito de ir ao baile, não é?”

“Ai de mim, como gostaria”, Cinderela disse suspirando fundo.

“Pois bem, se prometer ser uma boa menina eu a farei ir no baile”

A fala madrinha foi com Cinderela até o quarto dela e lhe disse:

“Desça ao jardim e traga-me uma abóbora.”

Cinderela colheu a abóbora mais bonita que pôde encontrar e a levou para a madrinha. Não tinha a menor ideia de como aquela abóbora a faria ir ao baile. A madrinha escavou a abóbora até sobrar só a casca. Depois bateu nela com sua varinha e no mesmo instante a abóbora foi transformada numa carruagem toda dourada. Em seguida foi espiar a armadilha para camundongos, onde encontrou seis camundongos ainda vivos. Disse a Cinderela que levantasse um pouquinho a portinhola da armadilha. Em cada camundongo que saía dava um toque com sua varinha, e ele era instantaneamente transformado num belo cavalo; formaram-se assim três bela pares de cavalos um bonito cinza-camundongo rajado. E vendo a madrinha confusa, sem saber do que faria um cocheiro, Cinderela falou: “Vou ver se acho um rato na ratoeira. Podemos transformá-lo em cocheiro.”

“Boa ideia”, disse a madrinha, “vá ver.”

Cinderela então trouxe a ratoeira, onde havia três ratos graúdos. A fada escolheu um dos três, por causa dos seus bastos bigodes, e, tocando-o, transformou-o num corpulento cocheiro, bigodudo como nunca se viu. Em seguida, ordenou a Cinderela: “Vá ao jardim, e encontrará seis lagartos atrás do regador. Traga-os para mim.”

Assim que ela os trouxe, a madrinha os transformou em seis lacaios, que num segundo subiram atrás da carruagem com suas librés, e ficaram ali empoleirados, como se nunca tivessem feito outra coisa na vida.

A fada se dirigiu então a Cinderela: “Pronto, já tem como ir ao baile. Não está contente?”

“Estou, mas será que vou assim, tão maltrapilha?” Bastou que a madrinha a tocasse com sua varinha, e no mesmo instante suas roupas foram transformadas em trajes de brocado de ouro e prata incrustados em pedrarias. Depois ela lhe deu um par de sapatinhos de vidro, os mais lindos do mundo.

Deslumbrante, Cinderela montou na sua carruagem. Mas sua madrinha lhe recomendou, acima de tudo, que não passasse da meia-noite, advertindo-a de que, se



continuasse no baile um instante a mais, sua carruagem viraria de novo abóbora, seus cavalos camundongos, seus lacaios lagartos, e ela estaria de novo vestida com suas roupas esfarrapadas de antes. Cinderela prometeu a madrinha que não deixaria de sair do baile antes da meia-noite. Então partiu não cabendo em si de alegria. O filho do rei, a quem foram avisar que acabara de chegar uma princesa que ninguém conhecia

Era uma vez um fidalgo que se casou em segundas núpcias com a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu. Ela tinha duas filhas de temperamento igual ao seu, sem tirar nem pôr. O marido, por seu lado, tinha uma filha que era a doçura em pessoa e de uma bondade sem par. Nisso saíra à mãe, que tinha sido a melhor criatura do mundo.

Assim que o casamento foi celebrado, a madrasta começou a mostrar seu mau gênio. Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis. Encarregava-a dos serviços mais grosseiros da casa. Era a menina que lavava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Quanto a ela, dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha, enquanto as irmãs ocupavam quartos atapetados, em camas da última moda e espelhos onde podiam se ver da cabeça aos pés.

A pobre menina suportava tudo com paciência. Não ousava se queixar ao pai, que a teria repreendido, porque era sua mulher quem dava as ordens na casa. Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. Por isso, todos passaram a chamá-la Gata Borralheira. Mas a caçula das irmãs, que não era tão estúpida quanto a mais velha, começou a chamá-la Cinderela. No entanto, apesar das roupas suntuosas que as filhas da madrasta usavam, Cinderela, com seus trapinhos, parecia mil vezes mais bonita que elas.

Ora, um dia o filho do rei deu um baile e convidou todos os figurões do reino – nossas duas senhoritas entre os convidados, pois desfrutavam de certo prestígio. Elas ficaram entusiasmadas e ocupadíssimas, escolhendo as roupas e os penteados que lhes caíam melhor. Mais um sofrimento para Cinderela, pois era ela que tinha de passar a roupa branca das irmãs e engomar seus babados. O dia inteiro as duas só falavam do que iriam vestir.

- “Acho que vou usar meu vestido de veludo vermelho com minha renda inglesa.”

Disse a mais velha.

- “Só tenho minha saia de todo dia para vestir, mas, em compensação, vou usar meu mantô com flores douradas e meu broche de diamantes, que não é de se jogar fora.”

Mandaram chamar o melhor cabeleireiro das redondezas, para levantar-lhes os cabelos em duas torres de caracóis, e mandaram comprar moscas do melhor fabricante.

Chamaram Cinderela para pedir sua opinião, pois sabiam que tinha bom gosto. Cinderela deu os melhores conselhos possíveis e até se ofereceu para penteá-las. Elas aceitaram na hora.

Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam:

- “Cinderela, você gostaria de ir ao baile?”

- “Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. Isso não é coisa que convenha.”

- “Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile.”

Qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e penteou-as com perfeição. As irmãs ficaram quase dois dias sem comer, tal era seu alvoroço. Arrebentaram mais de uma dúzia de corpetes de tanto apertá-los para afinar a cintura, e passavam o dia inteiro na frente do espelho.

Enfim o grande dia chegou. Elas partiram, e Cinderela seguiu-as com os olhos até onde pôde. Quando sumiram de vista, começou a chorar.

Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha:

- “Eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...”

Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase.

A madrinha, que era fada, disse a ela:

- “Você gostaria muito de ir ao baile, não é?”

- “Ai de mim, como gostaria.”

Cinderela disse, suspirando fundo.

- “Pois bem, se prometer ser uma boa menina eu a farei ir ao baile.”

A fada madrinha foi com Cinderela até o quarto dela e lhe disse:

- “Desça ao jardim e traga-me uma abóbora.”

Cinderela colheu a abóbora mais bonita que pôde encontrar e a levou para a madrinha. Não tinha a menor ideia de como aquela abóbora poderia fazê-la ir ao baile.

A madrinha escavou a abóbora até sobrar só a casca. Depois bateu nela com sua varinha e no mesmo instante a abóbora foi transformada numa bela carruagem toda dourada.

Em seguida foi espiar a armadilha para camundongos, onde encontrou seis camundongos ainda vivos. Disse a Cinderela que levantasse um pouquinho a portinhola da armadilha.

Em cada camundongo que saía dava um toque com sua varinha, e ele era instantaneamente transformado num belo cavalo; formaram-se assim três belas parejas de cavalos de um bonito cinza-camundongo rajado. E vendo a madrinha confusa, sem saber do que faria um cocheiro, Cinderela falou:

- “Vou ver se acho um rato na ratoeira. Podemos transformá-lo em cocheiro.”

- “Boa ideia!”

Disse a madrinha.

- “Vá ver.”

Cinderela então trouxe a ratoeira, onde havia três ratos graúdos. A fada escolheu um dos três, por causa dos seus bastos bigodes, e, tocando-o, transformou-o num corpulento cocheiro, bigodudo como nunca se viu. Em seguida ordenou a Cinderela:

- “Vá ao jardim, e encontrará seis lagartos atrás do regador. Traga-os para mim.”

Assim que ela os trouxe, a madrinha os transformou em seis lacaios, que num segundo subiram atrás da carruagem com suas librés, e ficaram ali empoleirados, como se nunca tivessem feito outra coisa na vida.

A fada se dirigiu então a Cinderela:

- “Pronto, já tem como ir ao baile. Não está contente?”

- “Estou, mas será que vou assim, tão maltrapilha?”

Bastou que a madrinha a tocasse com sua varinha, e no mesmo instante suas roupas foram transformadas em trajes de brocado de ouro e prata incrustados de pedrarias. Depois ela lhe deu um par de sapatinhos de vidro, os mais lindos do mundo.

Deslumbrante, Cinderela montou na carruagem. Mas sua madrinha lhe recomendou, acima de tudo, que não passasse da meia-noite, advertindo-a de que, se continuasse no baile um instante a mais, sua carruagem viraria de novo abóbora, seus cavalos camundongos, seus lacaios lagartos, e ela estaria vestida de novo com as roupas esfarrapadas de antes.

Cinderela prometeu à madrinha que não deixaria de sair do baile antes da meia-noite. Então partiu, não cabendo em si de alegria.

O filho do rei, a quem foram avisar que acabara de chegar uma princesa que ninguém conhecia, correu para recebê-la; deu-lhe a mão quando ela desceu da carruagem e conduziu-a ao salão onde estavam os convidados.

Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinos emudeceram, tal era a atenção com que contemplavam a grande beleza da desconhecida. Só se ouvia um murmúrio confuso:

- “Ah, como é bela!”

O próprio rei, apesar de bem velhinho, não se cansava de fitá-la e de dizer bem baixinho para a rainha que fazia muito tempo que não via uma pessoa tão bonita e tão encantadora.

Todas as damas puseram-se a examinar cuidadosamente seu penteado e suas roupas, para tratar de conseguir iguais já no dia seguinte, se é que existiam tecidos tão lindos e costureiras tão habilidosas.

O filho do rei conduziu Cinderela ao lugar de honra e em seguida a convidou para dançar. Ela dançou com tanta graça que a admiraram ainda mais. Foi servida uma magnífica ceia, de que o príncipe não comeu, tão ocupado estava em contemplar Cinderela.

Ela então foi se sentar ao lado das irmãs, com quem foi gentilíssima, partilhando com elas as laranjas e os limões que o príncipe lhe dera, o que as deixou muito espantadas, pois não a reconheceram. Estavam assim conversando quando Cinderela ouviu soar um quarto para a meia-noite.

No mesmo instante fez uma grande reverência para os convidados e partiu correndo.

Assim que chegou em casa foi procurar a madrinha.

Depois de lhe agradecer, disse que gostaria muito de ir de novo ao baile do dia seguinte, pois o filho do rei a convidara. Enquanto estava entretida em contar à madrinha tudo que acontecera no baile, as duas irmãs bateram na porta; Cinderela foi abrir.

- “Como demoraram a chegar!”

Disse, bocejando, esfregando os olhos e se espreguiçando como se tivesse acabado de acordar; na verdade não sentira nem um pinga de sono desde que as deixara.

- “Se você tivesse ido ao baile, não teria se entediado. Esteve lá uma bela princesa, a mais bela que se possa imaginar; gentilíssima, nos deu laranjas e limões.”  
Disse-lhe uma das irmãs.

Cinderela ficou radiante ao ouvir essas palavras. Perguntou o nome da princesa, mas as irmãs responderam que ninguém a conhecia e que até o príncipe estava pasmo. Ele daria qualquer coisa para saber quem era ela.

Cinderela sorriu e lhes disse:

- “Então ela era mesmo bonita? Meu Deus, que sorte vocês tiveram! Ah, seu eu pudesse vê-la também! Que pena! Senhorita Javotte, pode me emprestar aquele seu vestido amarelo que usa todo dia?”

- “Com certeza vou fazer isso já, já! Emprestar meu vestido para uma Gata Borralheira asquerosa como esta, só se eu estivesse completamente louca.”

Respondeu a senhorita Javotte.

Cinderela já esperava essa recusa, que a deixou muito satisfeita. Teria ficado terrivelmente embaraçada se a irmã tivesse lhe emprestado o vestido.

No dia seguinte as duas irmãs foram ao baile, e Cinderela também, mas ainda mais magnificamente trajada que da primeira vez. O filho do rei ficou todo o tempo junto dela e não parou de lhe sussurrar palavras doces. A jovem estava se divertindo tanto que esqueceu o conselho de sua madrinha.

Assim foi que escutou soar a primeira badalada da meia-noite quando imaginava que ainda fossem onze horas. Levantou-se e fugiu, célere como uma corça.

O príncipe a seguiu, mas não conseguiu alcançá-la. Ela deixou cair um dos seus sapatinhos de vidro, que o príncipe guardou com todo cuidado.

Cinderela chegou em casa sem fôlego, sem carruagem, sem lacaios e com seus andrajos. Não lhe restara nada de todo o seu esplendor senão um pé dos sapatinhos, o par do que deixara cair.

Perguntaram aos guardas da porta do palácio se não tinham visto uma princesa deixar o baile.

Responderam que não tinham visto ninguém sair, a não ser uma mocinha muito mal vestida, que mais parecia uma camponesa que uma senhorita.

Quando suas duas irmãs voltaram do baile, Cinderela perguntou-lhes se tinham se divertido novamente, e se a bela dama lá estivera.

Responderam que sim, mas que fugira ao toque da décima segunda badalada, e tão depressa que deixara cair um de seus sapatinhos de vidro, o mais lindo do mundo.

Contaram que o filho do rei o pegara, e que não fizera outra coisa senão contemplá-lo pelo resto do baile. Tinham certeza de que ele estava completamente apaixonado pela linda moça, a dona do sapatinho.

Diziam a verdade, porque, poucos dias depois, o filho do rei mandou anunciar ao som de trompas que se casaria com aquela cujo pé coubesse exatamente no sapatinho.

Seus homens foram experimentá-lo nas princesas, depois nas duquesas, e na corte inteira, mas em vão.

Levaram-no às duas irmãs, que não mediram esforços para enfiarem seus pés no sapatinho, mas sem sucesso.

Cinderela, que as observava, reconheceu seu sapatinho e disse, sorrindo:  
- “Deixem-me ver se fica bom em mim.”

As irmãs começaram a rir e a caçoar dela. Mas o fidalgo que fazia a prova do sapato olhou atentamente para Cinderela e, achando-a belíssima, disse que o pedido era justo e que ele tinha ordens de experimentá-lo em todas as moças.

Pediu a Cinderela que se sentasse. Levou o sapato até seu pezinho e viu que cabia perfeitamente, como um molde de cera.

O espanto das duas irmãs foi grande, mas maior ainda quando Cinderela tirou do bolso o outro sapatinho e o calçou. Nesse instante, a madrinha de Cinderela chegou e, tocando com sua varinha os trapos que vestia, transformou-os de novo nas mais magníficas de todas as roupas.

As duas irmãs perceberam então que era ela a bela jovem que tinham visto no baile. Jogaram-se aos seus pés para lhe pedir perdão por todos os maus-tratos que a tinham feito sofrer.

Cinderela perdoou tudo e, abraçando-as, pediu que continuassem a lhe querer bem.

Levaram Cinderela até o príncipe, suntuosamente vestida como estava. Ela lhe pareceu mais bela que nunca e poucos dias depois estavam casados. Cinderela, que era

tão boa quanto bela, instalou as duas irmãs no palácio e as casou no mesmo dia com dois grandes senhores da corte.

Moral da história:

"É um tesouro para a mulher a formosura,  
Que nunca nos fartamos de admirar.  
Mas aquele dom que chamamos doçura  
Tem um valor que não se pode estimar.  
Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,  
Que a educou e instruiu com um zelo tal,  
Que um dia, finalmente, dela fez uma rainha.  
Pois também deste conto extraímos uma moral.  
Beldades, ela vale mais do que roupas enfeitadas.  
Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,  
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.  
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha."

"É por certo grande vantagem  
Ter espírito, valor, coragem,  
Um bom berço, algum bom senso  
Talentos que tais ajudam imenso.  
São dons do Céu que esperança infundem.  
Mas seus préstimos por vezes iludem,  
E teu progresso não vão facilitar,  
Se não tiveres, em teu labutar,  
Padrinho ou madrinha a te empurrar."

Fonte: TATAR, Maria (org.). **Contos de fada**: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

## A Bela e a Fera

Era uma vez um rico negociante que vivia com seus seis filhos, três rapazes e três moças. Sendo um homem inteligente, não poupou despesas na educação dos filhos, dando-lhes excelente instrução. Suas filhas eram muito bonitas, mas a caçula principalmente despertava grande admiração. Quando era pequena, só a chamavam “a bela menina”. Assim foi que o nome “Bela” pegou – o que deixava suas irmãs muito enciumadas.

Essa caçula, além de mais bela que as irmãs, era também melhor que elas. As duas mais velhas se orgulhavam muito de ser ricas. Davam-se ares de grandes damas e não queriam receber visitas das outras filhas de comerciantes. Só gostavam da companhia de gente da nobreza. Todos os dias iam ao baile, ao teatro, saíam a passeio e zombavam da caçula, que ocupava a maior parte de seu tempo lendo bons livros.

Como se sabia que as moças eram muito ricas, vários negociantes ricos as pediam em casamento. Mas as duas mais velhas respondiam que nunca se casariam, a menos que encontrassem um duque, ou, pelo menos, um conde. Bela (pois já lhes disse que esse era o nome da mais nova), Bela, como eu ia dizendo, agradecia com muita polidez aos que queriam desposá-la, mas dizia que era muito jovem e que desejava fazer companhia ao pai por alguns anos.

De repente, o negociante perdeu sua fortuna. Só lhe restou uma pequena casa no campo, bem longe da cidade. Chorando, disse às filhas que teriam de ir morar lá e trabalhar como camponeses para sobreviver. As duas filhas mais velhas responderam que não queriam deixar a cidade, e que tinham vários admiradores que ficariam felicíssimos em se casar com elas, mesmo que não tivessem mais fortuna. Mas essas gentis senhoritas estavam enganadas. Seus admiradores não queriam mais nem olhar para elas agora que estavam pobres. Como ninguém gostava delas, por causa de seu orgulho, dizia-se: “Que banquem as grandes damas agora, pastoreando carneiros.” Mas, ao mesmo tempo, todo o mundo repetia: “Quanto a Bela, temos muita pena de sua desgraça. É uma moça tão boa! Fala com os pobres com tanta bondade, é tão meiga, tão virtuosa...”

Houve até vários fidalgos que quiseram se casar com Bela, embora ela não tivesse um tostão. Mas ela lhes explicou que não tinha coragem de abandonar o pai na miséria, que iria com ele para o campo e o ajudaria com o trabalho. No começo, a pobre Bela ficara muito aflita por perder sua fortuna, mas refletira: “Por mais alto que eu chorasse, isso não me devolveria a minha fortuna. Tenho de tratar de ser feliz sem ela.”

Já instalados em sua casa no campo, o negociante e as três filhas se ocuparam lavrando a terra. Bela levantava às quatro horas da madrugada e se apressava em limpar a casa e preparar o café da manhã para a família. No começo foi muito difícil, pois não estava acostumada a trabalhar como uma criada. Passados dois meses, porém, ficou mais forte e o trabalho árduo lhe deu uma saúde perfeita. Quando terminava seus afazeres, lia, tocava cravo ou cantava enquanto fiava. Suas duas irmãs, por outro lado, morriam de tédio.



Levantavam-se às dez da manhã, passeavam o dia inteiro e se distraíam lamentando a perda de seus belos vestidos e das antigas companhias.

“Aí está nossa caçula”, diziam entre si. “Tem uma alma tão grosseira e é tão idiota que está contente com sua triste situação.”

O bom negociante não pensava como as filhas. Sabia que Bela era uma moça especial, ao contrário das irmãs. Admirava a virtude dessa jovem, e sobretudo sua paciência, pois as irmãs, não contentes em deixá-la fazer todo o trabalho doméstico, insultavam-na a todo instante.

Fazia um ano que a família vivia na solidão quando o negociante recebeu uma carta informando que um navio, que trazia mercadorias suas, acabava de atracar com segurança. Essa notícia virou a cabeça das duas irmãs mais velhas, que acharam que finalmente iriam deixar o campo, onde tanto se entediavam. Alcançaram o pai na porta e suplicaram que lhes trouxesse vestidos, golas de pele, perucas e toda sorte de bagatela. Bela não lhe pediu nada, pois pensou consigo mesma que todo o dinheiro ganho com as mercadorias não bastaria para comprar o que as irmãs desejavam.

“Não quer que eu traga nada para você?” perguntou o pai.

“Já que tem a bondade de pensar em mim, poderia me trazer uma rosa, pois essa flor não cresce aqui.”

Não é que a Bela fizesse muita questão de uma rosa, mas não queria condenar o comportamento das irmãs. Estas, aliás, teriam dito que era para ser diferente que ela não pedia nada.

O bom negociante partiu. Chegando ao porto, porém, descobriu que havia problemas legais com suas mercadorias e, depois de muita contrariedade, voltou tão pobre como era antes. Só lhe faltavam cinquenta quilômetros para chegar em casa, e ele já sentia o prazer de rever as filhas. Antes de chegar, porém, tinha de atravessar um grande bosque, e ali se perdeu. Nevava horivelmente, e o vento era tão forte que o derrubou duas vezes do cavalo. Ao cair da noite, pensou que morreria de fome, ou de frio, ou que seria comido pelos lobos que ouvia uivar à sua volta.

De repente, no fim de um comprido túnel de árvores, viu uma luz forte, mas que parecia muito distante. Seguiu naquela direção e viu que a luz saía de um grande palácio, todo iluminado. O negociante agradeceu a Deus pelo socorro que lhe enviava e tratou de chegar logo àquele castelo. Ficou surpreso ao não ver ninguém nos pátios. Seu cavalo, que o seguia, vendo um grande estábulo vazio, entrou. Encontrando lá feno e aveia, o pobre animal, que estava morto de fome, pôs-se a comer com um apetite voraz. O negociante o amarrou no estábulo e rumou para o castelo. Não havia ninguém à vista, mas, tendo entrado num amplo salão, encontrou um bom fogo e uma mesa repleta de comida, com prato e talheres para uma só pessoa. Como a chuva e a neve o haviam encharcado até os ossos, aproximou-se do fogo para se aquecer, pensando consigo: “O dono da casa ou seus criados me perdoarão a liberdade que tomei. E certamente logo vão aparecer.”

Esperou um longo tempo mas, como soavam onze horas e ninguém aparecia, não resistiu à fome: pegou um frango e o comeu em duas mordidas, tremendo. Tomou também algumas taças de vinho e, mais animado, saiu da sala e atravessou várias salas

grandes e magnificamente mobiliadas. Finalmente, encontrou um quarto onde havia uma boa cama. Como passava da meia-noite e estava exausto, resolveu fechar a porta e se deitar.

Quando se levantou, no dia seguinte, já eram dez horas da manhã. Para sua surpresa, encontrou uma roupa muito limpa no lugar da sua, que estava toda estragada. “Com certeza”, disse consigo, “este palácio pertence a uma boa fada que teve piedade da minha situação.”

Olhou pela janela e não viu mais neve, mas alamedas de flores que encantavam a vista. Voltou para o salão onde ceara na véspera e percebeu uma mesinha em que havia chocolate quente.

“Muito obrigado, senhora Fada”, disse em voz alta, “por ter tido a bondade de pensar em meu café da manhã.”

Depois de tomar seu chocolate, o bravo negociante foi à procura de seu cavalo. Ao passar por um canteiro de rosas, lembrou-se do pedido de Bela e colheu um ramo com várias flores. No mesmo instante, um grande barulho ecoou, e ele viu aproximar-se uma fera tão horrorosa que quase desmaiou.

“O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta. Dou-lhe quinze minutos para pedir perdão a Deus.”

O negociante caiu de joelhos e suplicou à Fera:

“Perdoai-me, Vossa Alteza, não tinha intenção de vos ofender colhendo uma rosa para atender o pedido de uma de minhas filhas.”

“Não me chamo Vossa Alteza”, respondeu o monstro, “mas Fera. E, de minha parte, não gosto de elogios, gosto que se diga o que se pensa. Por isso, não tente me comover com bajulação. Mas disse que tem filhas. Disponho-me a perdoá-lo com a condição de que uma de suas filhas se ofereça voluntariamente para morrer no seu lugar. Não me venha com lero-lero. Parte, e se suas filhas se recusarem a morrer por você, jura que você estará de volta dentro de três dias.”

O bom homem não tinha nenhuma intenção de sacrificar uma das filhas àquele monstro malvado, mas pensou: “Pelo menos terei o prazer de abraçar minhas filhas mais uma vez.” Assim, jurou que voltaria, e a Fera lhe disse que podia partir quando quisesse. “Mas não quero que você vá de mãos vazias. Volta ao quarto onde dormiu e lá encontrará um grande cofre vazio. Pode pôr dentro dele tudo que lhe agrada, mandarei levá-lo à sua casa.”

Então a Fera se afastou, e o bom homem pensou: “Se tenho de morrer, terei o consolo de deixar alguma coisa para minhas pobres filhas.”

Voltou ao quarto onde dormira e, encontrando ali grande quantidade de moedas de ouro, encheu com elas o cofre de que a Fera havia falado. Fechou o, foi buscar seu cavalo no estábulo e deixou o palácio com uma tristeza tão grande quanto a alegria que sentira ao nele entrar. Seu cavalo escolheu instintivamente uma das trilhas da floresta e, em poucas horas, o negociante chegou à sua casinha.

Suas filhas se reuniram em torno dele, mas, em vez de se alegrar com seus carinhos, o negociante pôs-se a chorar ao vê-las. Tinha na mão o ramo de rosas que trazia para Bela. Ao entregá-lo, disse: “Bela, guarde estas rosas. Elas custaram muito caro a seu pobre pai.” E imediatamente contou à família a funesta aventura que vivera. Ao ouvir seu relato, as duas filhas mais velhas gritaram alto e lançaram insultos a Bela, que não chorava. “Vejam o resultado do orgulho desta criatura”, disseram. “Por que não pediu artigos de toalete como nós? Mas não, a senhorita queria ser diferente. Vai causar a morte de nosso pai, e não derrama uma lágrima.”

“Seria totalmente inútil”, insistiu Bela. “Por que eu choraria a morte de meu pai? Ele não vai morrer. Como o monstro está disposto a aceitar uma de suas filhas, vou me entregar à sua fúria. Estou muito feliz, porque, morrendo, terei a alegria de salvar meu pai e lhe provar minha ternura.”

“Não, minha irmã”, responderam-lhe seus três irmãos. “Você não vai morrer. Vamos encontrar esse monstro e perecer em suas garras se não conseguirmos matá-lo.”

“Não contem com isso, meus filhos”, disse-lhes o negociante. “A força da Fera é tamanha que não alimento nenhuma esperança de matá-lo. Fico comovido com o bom coração de Bela, mas não quero expô-la à morte. Estou velho e não me resta muito tempo de vida. Perderei apenas alguns anos, o que só lamento por vossa causa, meus queridos filhos.”

“Não irá a esse palácio sem mim”, disse-lhe Bela. Não pode me impedir de segui-lo. Embora seja jovem, não sou muito apegada à vida, e prefiro ser devorada por esse monstro a morrer da dor que sentiria com sua perda.”

Foi inútil argumentar: Bela estava absolutamente decidida a partir para o palácio. A ideia deixou suas irmãs encantadas, pois as virtudes da caçula lhes inspiravam muito ciúme. O negociante estava tão entregue à dor de perder a filha, que não se lembrou do cofre que enchera de ouro. Porém, assim que se fechou em seu quarto para se deitar, ficou muito espantado por encontrá-lo junto à sua cama. Resolveu não contar aos filhos que ficara tão rico, porque as moças teriam desejado voltar para a cidade e ele estava decidido a morrer no campo. Mas confiou o segredo a Bela, que por sua vez lhe contou que, durante a ausência dele, alguns fidalgos lá haviam estado. Dois deles amavam suas irmãs. Ela pediu ao pai que as casasse. E era tão boa que ainda gostava delas, e as perdoava de todo coração pelo mal que lhe haviam feito.

As duas moças malvadas esfregaram cebola nos olhos para chorar quando Bela partiu com o pai. Mas os irmãos choraram de verdade, assim como o negociante. Só Bela não chorou, pois não queria aumentar a dor dos outros.

O cavalo tomou o caminho do palácio e, ao anoitecer, puderam vê-lo, iluminado como da primeira vez. Deixando o cavalo sozinho no estábulo, o negociante entrou com a filha no grande salão, onde encontraram uma mesa magnificamente servida, com talheres para dois. O negociante não tinha estômago para comer, mas Bela, esforçando-se para parecer tranquila, sentou-se à mesa e o serviu. E pensava consigo: “A Fera quer me engordar antes de me comer, visto que me serve esta bela refeição.” Assim que acabaram de cear, ouviram um grande barulho e o negociante disse adeus à filha, chorando, porque sabia que a Fera se aproximava.

Bela não pôde conter um arrepio ao ver aquela figura horrível. Mas controlou-se o melhor que pôde, e quando o monstro lhe perguntou se viera por vontade própria respondeu, tremendo, que sim.

“Você é muito bondosa”, disse a Fera, “e sou-lhe muito agradecido. Quanto ao senhor, meu bom homem, parta pela manhã, e nunca mais ouse voltar aqui. Adeus, Bela.”

“Adeus, Fera”, ela respondeu, e o monstro se retirou no mesmo instante.

“Ah, minha filha!” disse o negociante abraçando Bela, “Estou quase morto de pânico. Acredite no seu pai, deixe eu ficar aqui.”

“Não, meu pai”, Bela respondeu com firmeza. “O senhor partirá amanhã cedo, e me entregará à misericórdia do céu. Talvez lá no alto tenham piedade de mim.”

Os dois se recolheram achando que não dormiriam a noite inteira, porém, mal haviam se deitado, seus olhos se fecharam. Durante seu sono, Bela viu uma dama que lhe disse: “Estou contente com seu bom coração, Bela. Sua boa ação, oferecendo a própria vida para salvar a do seu pai, não ficará sem recompensa.”

Ao acordar, Bela contou o sonho ao pai e, embora isso o consolasse um pouco, não o impediu de soluçar alto quando teve de se separar de sua querida filha. Depois que o pai partiu, a Bela sentou-se no grande salão e começou a chorar também. Mas, como era muito corajosa, pôs-se nas mãos de Deus e decidiu não se atormentar durante o pouco tempo de vida que lhe restava, pois acreditava firmemente que a Fera iria devorá-la ao cair da noite.

Enquanto esperava, resolveu visitar o castelo. Não pôde deixar de admirar sua beleza. Qual não foi sua surpresa, porém, quando encontrou uma porta sobre a qual estava escrito: Aposentos de Bela? Abriu-a num impulso e ficou fascinada com a magnificência que ali reinava. O que mais chamou sua atenção, porém, foi um grande armário de livros, um cravo e vários livros de música.

“Não querem que eu me aborreça”, murmurou. Mas em seguida pensou: “Se eu tivesse só um dia para passar aqui, não estariam me cobrindo com tantos presentes.”

Esse pensamento a animou. Abriu o armário e viu um livro em que estava escrito em letras douradas: Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora.

“Pobre de mim!” pensou, com um suspiro. “Tudo que desejo é rever meu pai e saber o que está fazendo agora.” Foi só um pensamento, mas qual não foi sua surpresa quando, ao olhar para um grande espelho, viu nele a sua casa, onde seu pai chegava com um semblante carregado de tristeza. Suas irmãs iam ao encontro dele e, apesar das caretas que faziam para parecer tristes, a alegria que sentiam pela perda da irmã transparecia nos seus rostos. Num instante tudo aquilo desapareceu, e Bela admitiu que a Fera era bem indulgente, e que ela não devia temê-la.

Ao meio-dia encontrou a mesa posta e, enquanto almoçava, ouviu um excelente concerto, embora não visse ninguém. À noite, ao se sentar à mesa, ouviu o barulho que a Fera fazia e não pôde conter um calafrio.

“Bela”, disse o monstro, “incomodo se a vejo cear?”

“É o senhor quem reina neste castelo”, disse a Bela, tremendo.

“Não”, respondeu a Fera, “não há aqui outra senhora além de Bela. Caso a esteja aborrecendo, uma palavra sua e vou-me embora. Diga, a senhorita me acha muito feio?”

“Acho sim”, disse a Bela. “Não sei mentir. Mas acredito que é muito bom.”

“Tem razão”, disse o monstro, “mas, além de feio, não tenho inteligência; afinal não passo de um animal.”

“Não pode ser um animal se acha que não tem inteligência”, replicou Bela. “Um tolo nunca sabe que é tolo.”

“Então coma, Bela”, disse o monstro, “e trate de não se aborrecer na sua casa. Pois tudo isto é seu, e eu ficaria desolado se você não estivesse contente.”

“O senhor é mesmo bondoso”, disse a Bela. “Confesso que seu coração me agrada muito. Quando penso nele, o senhor não me parece tão feio.”

“Ah, senhorita, é verdade”, respondeu a Fera. “Tenho um bom coração, mas sou um monstro.”

“Muitos homens são mais monstruosos”, disse Bela, “e gosto mais do senhor com essa aparência que daqueles que, por trás de uma aparência de homens, escondem um coração falso, corrompido, ingrato.”

“Se eu fosse inteligente”, respondeu a Fera, “agradeceria com um grande elogio. Mas sou um idiota, e tudo que posso dizer é que fico muito grato.”

Bela ceou com bom apetite. Quase não sentia mais medo do monstro. Mas esteve a ponto de morrer de susto quando a Fera lhe perguntou:

“Bela, aceita ser minha mulher?”

Ficou algum tempo sem responder. Tinha medo de provocar a cólera do monstro recusando-o. Mesmo assim, disse, tremendo:

“Não, Fera.”

Naquele instante o pobre monstro deu um suspiro profundo, e soltou um assobio tão medonho que ressoou pelo palácio todo. Mas Bela logo se tranquilizou, porque a Fera lhe disse tristemente: “Adeus, Bela”, e saiu do salão, virando-se de vez em quando para olhar para ela mais uma vez. Ao se ver sozinha, Bela sentiu grande compaixão por aquela pobre Fera. “Ai”, pensou, “é mesmo pena que seja tão feio. É tão bom!”

Bela passou três meses naquele palácio, em total tranquilidade. Todas as noites, a Fera lhe fazia uma visita, a distraía durante a ceia com uma boa conversa, mas nunca com o que, em sociedade, chamamos de espirituosidade. Sua presença frequente fi zera Bela se acostumar com sua feiura e, longe de temer o momento da sua visita, consultava muitas vezes seu relógio para ver se já estava perto de nove horas, pois era a essa hora em que a Fera aparecia. Só uma coisa afligia Bela: é que o monstro, antes de ir se deitar, sempre lhe perguntava se ela queria se casar com ele e parecia profundamente ferido quando a resposta era não.

Um dia, a Bela falou: “O senhor está me fazendo sofrer, Fera. Gostaria de poder desposá-lo, mas sou muito sincera para iludi-lo, dizendo que isso um dia vai acontecer. Serei sempre sua amiga, procure se contentar com isso.”

“Não me resta outra coisa”, respondeu a Fera. “Não me engano a meu respeito, sei que sou horrível. Mas a amo muito e, seja como for, fico muito feliz por aceitar permanecer aqui. Prometa que não me deixará.”

Bela ruborizou a essas palavras. Soubera por seu espelho que o pai estava doente de tristeza por tê-la perdido, e desejava revê-lo.

“Posso prometer nunca deixá-lo para sempre”, disse Bela, “mas tenho tanta vontade de rever meu pai que morreria de dor se me recusasse esse prazer.”

“Preferiria morrer a fazê-la sofrer”, respondeu a Fera. “Vou enviá-la à casa de seu pai. Mas se a senhorita não voltar, sua pobre Fera morrerá de dor.”

“Não”, disse Bela, chorando. “Meu amor é muito grande para causar sua morte. Prometo voltar em oito dias. O senhor me permitiu saber que minhas irmãs estão casadas e meus irmãos partiram para o exército. Meu pai está sozinho, permita que eu passe uma semana com ele.”

“Estará lá amanhã cedo”, disse a Fera. “Mas lembre-se da sua promessa. Quando quiser voltar, só precisa pôr seu anel sobre uma mesa ao se deitar.”

Ao dizer estas palavras, a Fera suspirou como era do seu costume e Bela foi se deitar triste por tê-lo feito sofrer. De manhã, ao despertar, estava na casa do pai. Ao tocar uma sineta que estava ao lado da cama, viu entrar uma criada, que deu um grande grito ao vê-la. A esse grito o negociante correu, quase morrendo de alegria ao rever sua querida filha. Ficaram abraçados por um bom quarto de hora. Bela, após o alvoroço do reencontro, lembrou que não teria nada para vestir, mas a criada lhe contou que acabara de encontrar num quarto vizinho um grande baú, cheio de vestidos dourados enfeitados com diamantes. Em pensamento, Bela agradeceu à Fera por suas atenções.

Pegou o menos rico daqueles vestidos e disse à criada que trancasse os outros, pois ia dá-los de presente às irmãs. Mal pronunciara essas palavras, porém, o baú desapareceu. Seu pai então lhe disse que a Fera queria que ela guardasse tudo aquilo para si e, imediatamente, os vestidos e o baú voltaram para o mesmo lugar.

Enquanto Bela se vestia, foram avisar suas irmãs, que vieram com seus maridos. Todas as duas estavam muito infelizes. A mais velha se casara com um fidalgo, belo como o amor. Mas ele estava tão apaixonado por sua própria imagem que não pensava em outra coisa da manhã à noite, e desprezava a beleza da esposa. A segunda se casara com um homem muito inteligente. Mas ele só usava sua inteligência para espicaçar todo o mundo, a começar por sua mulher. As irmãs de Bela quase morreram de desgosto ao vê-la vestida como uma princesa e mais bela que o dia. Em vão Bela tentou confortá-las, nada podia diminuir sua inveja, que aliás aumentou muito quando Bela lhes contou como era feliz. As duas invejosas desceram ao jardim para chorar à vontade, e pensaram: “Por que essa criatura insignificante é mais feliz que nós? Não somos mais encantadoras que ela?”

“Minha irmã”, disse a mais velha, “tive uma ideia. Vamos segurar a Bela aqui por mais de oito dias. Aquela Fera idiota ficará furiosa por ela lhe ter faltado com a palavra e talvez a devore.”

“Está certo, minha irmã”, respondeu a outra. “Para isso, vamos precisar lhe fazer mil agrados.”

Tendo tomado essa decisão elas entraram em casa e foram tão afetuosas com Bela que esta chorou de alegria. Quando os oito dias tinham se passado, as duas irmãs quase arrancaram os cabelos, fingindo tal desespero com a sua partida que Bela prometeu ficar mais oito dias. Ao mesmo tempo, ela se recriminava pela dor que causaria à sua pobre Fera, a quem amava de todo o coração, e de quem sentia muita falta. Na décima noite que passou na casa do pai, Bela sonhou que estava no jardim do palácio e que via a Fera, deitada na grama e quase morrendo, censurando-a por sua ingratidão. Bela acordou num sobressalto e caiu em prantos.

“Não é muita maldade minha”, disse ela consigo mesma, “fazer sofrer a Fera que é só bondade para mim? É culpa dele se é tão feio, se não é muito inteligente? Ele é bom, e isso vale mais que todo o resto. Por que não quis me casar com ele? Seria mais feliz ao lado dele que minhas irmãs com seus maridos. Não é nem a beleza, nem a inteligência de um marido que fazem uma mulher feliz. É o caráter, a virtude, a bondade. A Fera tem todas essas boas qualidades. Não o amo; mas tenho por ele estima, amizade e gratidão. Vamos, é errado fazê-lo infeliz. Eu me condenaria o resto da vida.”

A essas palavras, Bela se levantou, pôs seu anel sobre a mesa e voltou para a cama. Adormeceu assim que se deitou e, ao acordar de manhã, viu com alegria que estava no palácio da Fera. Vestiu-se magnificamente para lhe agradecer e morreu de tédio o dia inteiro esperando dar nove horas da noite. Mas quando o relógio por fim soou nove horas, a Fera não apareceu.

Bela temeu então ter causado a sua morte. Correu por todo o palácio, gritando alto. Estava desesperada. Após ter procurado em toda parte, lembrou-se do seu sonho e correu para o jardim, na direção do canal, onde o tinha visto. Encontrou a pobre Fera caída no chão, inconsciente, e pensou que tinha morrido. Atirou-se sobre seu corpo, sem sentir horror por sua aparência, e ao perceber que o coração ainda batia pegou água no canal e jogou-a sobre seu rosto. A Fera abriu os olhos e disse a Bela: “Você esqueceu sua promessa. A dor de perdê-la me fez decidir morrer de fome. Mas morro contente, pois tive o prazer de revê-la mais uma vez.”

“Não, meu caro, não vai morrer”, respondeu Bela.

“Vai viver para se tornar meu esposo. Desde já lhe concedo minha mão, e juro que pertencerei somente a você. Ai de mim, acreditava que era só amizade, mas a dor que sinto demonstra que não poderia viver sem a sua presença.”

Mal pronunciara essas palavras, Bela viu o castelo resplandecer de luz, os fogos de artifício, a música, tudo anunciava uma festa, mas aqueles esplendores não prenderam sua atenção. Voltou-se para sua Fera, cujo estado a inquietava. Que surpresa teve! A Fera desaparecera e tudo que a Bela viu a seus pés foi um príncipe mais belo que o amor, que a agradeceu por ter desfeito seu encantamento. Embora o príncipe merecesse toda a sua atenção, Bela não pôde deixar de perguntar onde estava a Fera.

“Está a seus pés”, disse-lhe o príncipe. “Uma fada má condenou-me a viver sob essa forma até que uma bela moça consentisse em me desposar. Proibiu-me também de deixar minha inteligência aparecer. Você foi a única pessoa no mundo boa o bastante

para se deixar tocar pela bondade do meu caráter. Nem lhe oferecendo minha coroa posso saldar toda a dívida de gratidão que tenho com você.”

Bela, feliz com a surpresa, deu a mão a esse belo príncipe para se erguer. Foram juntos para o castelo, e ela quase morreu de alegria ao encontrar no salão o pai e toda a família, que a bela dama do sonho havia transportado para lá.

“Bela”, disse-lhe essa dama, que era uma fada, “venha receber a recompensa por sua boa escolha: você preferiu a virtude à beleza e à inteligência, portanto merece encontrar todas essas qualidades reunidas numa mesma pessoa. Vai se tornar uma grande rainha. Espero que o trono não destrua suas virtudes. Quanto às senhoritas”, disse a fada para as duas irmãs da Bela, “conheço seus corações, e toda a malícia que encerram. Vou transformá-las em duas estátuas. Mas conservarão toda a sua razão sob a pedra que as recobrirá. Permanecerão na porta do palácio de sua irmã e não lhes imponho outro castigo a não ser testemunhar a felicidade dela. Só poderão retornar a seu estado anterior no momento em que reconhecerem seus erros, mas acho que serão estátuas para sempre. Podemos nos corrigir do orgulho, da cólera, da gula e da preguiça. Mas a conversão de um coração mau e invejoso é uma espécie de milagre. No mesmo instante a fada moveu sua varinha, que transportou todos os que ali estavam para o reino do príncipe. Seus súditos o receberam com alegria, e ele se casou com Bela, que viveu com ele por muitos e muitos anos, numa felicidade perfeita, pois era fundada na virtude.

Fonte: TATAR, Maria (org.). **Contos de fada**: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural**. Ática, São Paulo, 1986.
- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Ao Correr da Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Como e porque sou romancista**. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf> (acesso em 23/10/2011).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Machado de Assis: obra completa**. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/> (acesso em 20/10/2011).
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BALDICK, C. **Oxford Dictionary of literary terms**. New York: OUP, 2004.
- BARAQUIN, Noëlla & LAFFITTE, Jacqueline. **Dicionário Universitário dos Filósofos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo**: vol. 2. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução*. In: VELHO, Gilberto (orgs.). **Sociologia da Arte, IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- BEVILÁQUA, Clóvis. **Direito de Família**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Educ, Estação Liberdade, 1996.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. V. 2. 9ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. *Do romance folhetinesco às telenovelas*. In: **Revista Opsi**, v. 5, nº 1 (2005). Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsi/article/view/9407/6483> (acesso em 20/10/2011)

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. São Paulo: Alfaguara, 2004.

CHATIER, Roger. *The practical impact of writing*. In: ARIÈS, Philippe. DUBY, Georges. **A History of private life**: passions of the Renaissance. Harvard: Harvard University Press, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**, essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORSO, Diana L. & CORSO, MÁRIO. **Fadas no divã**: Psicanálise na histórias infantis. Artmed: Porto Alegre, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: Romantismo. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Brasil**: Simbolismo, Impressionismo, Transição. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Brasil**: Modernismo. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Brasil**: Teatro, Conto, Crônica, a nova literatura. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971.

- \_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Distribuidora de livros escolares Ltda., 1972.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. **Armadilhas da sedução**: Os romances de M. Delly. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos** e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.
- DOWLING, Collete. **Complexo de Cinderela**. São Paulo: Melhoramentos, 1981.
- ECO, Umberto. **O super-homem de massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2004.
- FINN, Molly. *In the case of Bruno Bettelheim*. In: **First Things** nº 74 (Junho/Julho 1997: 44-48) – Institute on religion and public life, New York.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HAASE, Donald. *Preface*. In: HAASE, Donald (org.). **Fairy Tales and Feminism**: new approaches. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- HAASE, Donald. *Feminist Fairy-Tale Scholarship*. In: HAASE, Donald (org.). **Fairy Tales and Feminism**: new approaches. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Edusp, 2005.
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- KENNEDY, X.J. GIOIA D. & BAUERLEIN, M. **The Longman Dictionary of literary terms**. New York: Longman / Pearson, 2006.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.
- LAPLANTINE & TRINDADE. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

- LIMA, Sandra Mara Moraes & PERINI, Ruy. *Bakhtin e Freud: aproximações e distâncias*. In: **Bakhtinianas** v. 1 n. 2 (2009: 80-99) – PUC-SP.
- LINS, Regina Navarro. **A cama na varanda**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O livro do amor**: volume 2: do Iluminismo à atualidade. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.
- LOBATO, Josefina Pimenta. **Amor, desejo, escolha**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil 3**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- MARTIN-BARBERO. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MEIRELLES, Simone. **Romances com o coração**: leitura e edição de romances sentimentais no Brasil. Curitiba, UFPR, 2008.
- MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fada**: origem, história e permanência no mundo moderno. São Paulo: Claridade, 2010.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. MEYER, Marlyse. **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**: Romantismo, Realismo. São Paulo: Cultrix, 1984.
- \_\_\_\_\_. **História da Literatura Brasileira**: Modernismo: Cultrix, 1989.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: Volume 1: neurose (Edição brasileira de O espírito do tempo). Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.
- MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. *História Literária e História da Leitura*. In: **Anais 1º CIELLI / 4º CELLI** (2010). Disponível em <http://www.cielli.com.br/downloads/46.pdf>. Acesso em 20/10/2011.
- NUNES, Luiz Arthur. *O melodrama no teatro de Nelson Rodrigues*. **Portal do Cinema Brasileiro**, 2005. Disponível em [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03\\_02.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_02.php). Acesso em 31 out. 2013.
- PAES, José Paulo. **A Aventura Literária**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PASSERINI, Luisa. *The ambivalent image of woman in Mass Culture*. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. **A History of women: toward a cultural identity in the twentieth century**. Harvard: Harvard University Press, 1994.

PASSOS, Juliana da Silva. **Entre Evas e Marias: a representação feminina em Dorotéia de Nelson Rodrigues**. Curitiba, UFPR, Programa de pós-graduação em Letras, 2009. Dissertação de mestrado em estudos literários.

PASTRO, Sandra Maria. **Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21012009-155901/>>. Acesso em: 2013-05-14.

PEREIRA, Armando. **Prostituição: uma visão global**. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PRESTON, Cathy Lynn. *Disrupting the Boundaries of Genre and Gender: postmodernism and the Fairy Tale*. In: HAASE, Donald (org.). **Fairy Tales and Feminism: new approaches**. Detroit: Wayne State University Press, 2004.

PRIORE, Mary Del. **A história do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ao sul do corpo**. São Paulo: Unesp, 2009).

PROENÇA FILHO, Domício. **A arte literária**. São Paulo: Ática, 2007.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RISSARDO, Agnes D. **Nelson Rodrigues e a hipérbole do banal**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, Everardo. **O que é Mito**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela: memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

\_\_\_\_\_. (sob pseudônimo de Suzana Flag). **Núpcias de fogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_ (sob pseudônimo de Suzana Flag). **Escravas do amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. (sob o pseudônimo de Myrna). **Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_ (sob pseudônimo de Suzana Flag). **Meu destino é pecar**. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

\_\_\_\_\_ (sob pseudônimo de Suzana Flag). **O homem proibido**. Rio de Janeiro: Agir, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Asfalto selvagem**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira**: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: EDUSP, 1995.

SCHWARTZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SERRA, Tania Rebelo Costa. **Antologia do romance-folhetim**. Brasília: UNB, 1997.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

\_\_\_\_\_. **Best-seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1988.

SOUZA, Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire de. **Nelson Rodrigues – Inventário Ilustrado e Recepção Crítica Comentada dos Escritos do Anjo Pornográfico**. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2006.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

STONE, Kay. *Things Walt Disney haven't told us*. In: **The Journal of American Folklore**, Vol. 88, No. 347, Women and Folklore, (Jan. -Mar., 1975), pp. 42-50. Disponível em: [http://campuses.fortbendis.com/campuses/documents/teacher/2008/teacher\\_20080822\\_0945.pdf](http://campuses.fortbendis.com/campuses/documents/teacher/2008/teacher_20080822_0945.pdf) (acesso em 21/11/2013).

TATAR, Maria (org.). **Contos de fada**: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAUSSIG, Michel. **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. New York: Routledge, 1993.

(Acesso em 31/05/2013)

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Editora SENAC, 2001.

ZIPES, Jack. **Fairy Tale as a Myth**. Lexington: University of Kentucky Press, 1994.